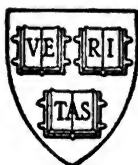
Digitized by Google

FA 3215.1.10

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY



HARVARD
COLLEGE
LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google

Handbuch

der

Geschichte der Malerei in Italien

seit Constantin dem Grossen.

Von

Dr. Franz Kugler.

Berlin,
bei Duncker und Humblot.
1837.

Digitized by Google

FA 3215.1.10

HARVARD COLLEGE LIBRARY
GIFT OF
MRS. GEORGE PEABODY GARDNER
NOV. 15, 1932

Digitized by Google

Vorwort.

Der Verfasser wünscht mit diesem Handbuch einem Bedürfnisse entgegenzukommen, welches er selber lebhaft genug empfunden hat, als er zuerst — ohne weitere Anleitung — bemüht war, eine Uebersicht von dem Entwickelungsgange der Malerei zu gewinnen. Es fehlt an einem kurzen, leicht verständlichen Faden, der den Unerfahrenen in die verschiedenen Haupt-Richtungen der Kunst und namentlich in die bedeutenden Untersuchungen der jüngsten Zeit einführt. Was demnach anfangs zum eigenen Studium zusammengetragen war, durch Anschauung der wichtigsten Werke der Malerei bereichert und gesichtet, dann zu kunstgeschichtlichen Vorträgen geordnet wurde, bietet sich hier dem nachsichtigen Urtheil des Kenners dar: auf selbständigen Werth macht dies Buch keinen Anspruch, es hat nur die Absicht, eine Brücke zu den werthvolleren Leistungen der Kunst-Literatur zu bilden. Möge es dem Verfasser gelungen sein, nur den nothwendigsten Anforderungen an einen solchen Plan zu genügen.

Digitized by Google

Dies Buch ist demnach wesentlich als eine Compilation zu betrachten. Der Standpunkt, von welchem aus die mannigfach vorhandenen Mittel benutzt worden sind, bemüht sich, dem der neusten Kritik nahe zu kommen, vornehmlich jener Behandlungsweise, welche zuerst in den Forschungen des Herrn von Rumohr einen wissenschaftlichen Grund gewonnen hat. (Wo der Verfasser in einigen Einzelheiten von den Ansichten dieses Meisters der Kunstgeschichte abzuweichen genöthigt war, geschah es nur durch das unabweisliche Gefühl einer andern, vielleicht nicht unbegründeten Ueberzeugung.) Die Quellen, aus denen die Arbeit zusammengestellt wurde, und in denen der Leser eine weitere Belehrung findet, sind der Hauptsache nach überall angegeben; auch ist dabei kein Anstand genommen, diese oder jene Stelle wörtlich aufzunehmen, da es nicht gerathen schien, das was einmal gut gesagt war, durch Umänderung zu verschlechtern. Manche Sätze, manche Worte sind jedoch nicht immer ausdrücklich als fremdes Eigenthum bezeichnet: die Anmerkungen hätten hiedurch eine unnöthige Breite gewonnen. Auch ohne das wird der kundige Leser dieselben leicht erkennen. Einzelnes dürfte hie und da als das Ergebniss eigner Anschauung von Seiten des Verfassers zu bemerken sein, namentlich im zweiten Theil bei den Betrachtungen über deutsche Kunst, welche in einigen Punkten näher kennen zu lernen, der Verfasser mehrfach Gelegenheit hatte.

Digitized by Google

Indess war, obschon das compilatorische Element im Ganzen und auch in den letztgenannten Beziehungen vorherrscht, die Absicht des Verfassers zugleich dahin gerichtet, soviel als möglich seine eigenthümliche Ansicht und Auffassungsweise zu bewahren. Vielleicht ist hiedurch manche Schroffheit, Einseitigkeit, oder — wenn man es gelinder bezeichnen will — manche Subjektivität im Urtheil erzeugt worden; vielleicht fühlt sich Mancher, der einer anderen Auffassungsweise folgt, hiedurch mehrfach verletzt. Doch dürfte eine solche Einseitigkeit einen andern, unangenehmeren Mangel, der nur zu häufig bei Compilationen ähnlicher Art hervortritt, wiederum gut machen: den nemlich, dass dergleichen Arbeiten, charakterlos ihren verschiedenen Quellen folgend, auf der einen Seite dem romantischen, auf der andern dem classischen Elemente huldigen, hier in der Naivetät jugendlicher Epochen, dort bei der Regelrichtigkeit späterer Akademiker das einzige Heil finden. In solcher Behandlungsweise verliert der noch unerfahrene Leser leicht den Faden, der ihn durch das Labyrinth verschiedenartiger Kunstrichtungen hindurchführen sollte. Wo er es dagegen mit einer bestimmten Persönlichkeit zu thun und sich mit deren Sinnesweise vertraut gemacht hat, wird er ohne Mühe das fremde Urtheil in das eigne zu übersetzen im Stande sein. Wenigstens hat es der Verfasser bei ähnlichen Studien gern mit ausgesprochenen Persönlichkeiten zu thun gehabt; möge er in seinem eignen Vorhaben nicht fehl gegangen sein.

Digitized by Google

Noch manches mag der Subjektivität des Verfassers seine Entstehung verdanken, was diesem oder jenem Leser missfällig sein dürfte, z. B. die Inconsequenz in der Rechtschreibung der Namen. Der Verf. konnte sich nicht entschliessen, gewisse Namen, an deren eigenthümlichen Klang sein Ohr sich von Jugend an gewöhnt hat und die in solcher Weise mit dem Bilde einzelner Künstler für ihn einmal verschwistert sind, in ihrer landesgemässen Form wiederherzustellen. Raffaele erscheint ihm unwillkührlich als eine fremde Person, während ihm mit Raphael zugleich das Bild der holdesten Anmuth emportaucht. Johann van Eyck, Hans Hemling sind ihm befreundet, während das niederländische Jan ihm bei diesen Künstlern nicht recht über die Lippen will. Indess ist das eine äusserliche Sache und wäre von anders Fühlenden leicht zu berichtigen. Schwieriger möchte es sein, die Charakteristik der Gruppen, in welche er die Geschichte der Malerei abgetheilt hat, überall genügend zu rechtfertigen. Der Mensch ist — Gott sei Dank! — keine Pflanze, dass er nach Blättern und Staubfäden in Classen zu rubriciren wäre; die Freiheit des Einzelnen spottet dieser philosophischen Ansicht und leicht sind die Ausnahmen häufiger als die Regeln. Aber zur Uebersicht eines Ganzen sind einmal einzelne Unter-Abtheilungen nöthig, und so mag es denn immerhin gewagt sein.

Ueberhaupt musste es dem Verfasser mehr um, wenn auch nur flüchtige charakteristische Darstellun-

Digitized by Google

gen zu thun sein, da nur diese, nicht aber Nomenclaturen und Aufzählung von Arbeiten, dem betrachtenden Geiste ein anschauliches Bild gewähren mögen. Die verschiedenen, bei den einzelnen Künstlern angeführten Arbeiten sollen sodann im Wesentlichen nur als Beispiele und Belege des Gesagten dienen. Der Verf. hat sich dabei bemüht, jedesmal das Wichtigste und Zugänglichste zu nennen und insbesondere bei beweglichen Werken den Ort der gegenwärtigen Aufbewahrung (der durch die Bilderwanderungen seit den letzten funfzig Jahren so häufig verändert worden ist) zu bezeichnen. In dieser Beziehung leitete ihn noch eine Nebenabsicht. Es war der Wunsch des Verlegers, dem Buche zugleich den Charakter eines **Reisehandbuches** zu geben, welches auf das Wichtigere, was sich von Werken der Malerei an den verschiedenen Orten befindet, aufmerksam machen könne. Das **Ortsverzeichniss** am Schluss der beiden Bände ist vornehmlich für eine solche Benutzung des Buches ausgearbeitet. Vollständigkeit konnte hiebei natürlich nicht im Plane des Verfassers liegen; doch dürfte das Angegebene für denjenigen, der, vorläufig vielleicht, nicht tiefer einzudringen gewillt ist, schon hinreichend sein, — wenigstens mehr, als die gewöhnlichen Geleitbücher der Reisenden. Der in der Kunstgeschichte Erfahrene weiss es auch ohne die Angaben des Verfassers, was er an den verschiedenen Orten zu suchen hat.

Bei dem ausgedehnten Plane des Verfassers und

Digitized by Google

den engen Grenzen, die er sich gesteckt hat, werden freilich, auch abgesehen von dem bereits oben Berührten, mannigfache Mängel hervortreten; doch dürfte ein nachsichtiges Urtheil zugleich die Schwierigkeit, allen Ansprüchen zu genügen, hiebei mit in Anschlag bringen. Vielleicht ist manches Wichtige zu kurz, manches minder Bedeutende zu ausführlich behandelt; vielleicht stellt sich manche Ansicht bei den weiteren Forschungen im Gebiete der Kunstgeschichte (und wir haben schon für die nächste Zukunft mehreres Neue zu erwarten) als unhaltbar heraus. Sieht sich der Verfasser doch bereits unmittelbar nach dem Druck des ersten Bandes genöthigt, einiges Nachträgliche für denselben hier nachzuholen: — Unter den Werken des Giovanni Sanzio nemlich (§. 59) ist übersehen worden, u. a. der schätzenswerthen Arbeiten, welche sich von diesem Künstler zu Cagli befinden, namentlich seines Freskogemäldes in der dortigen Dominikaner-Kirche (Geburt und Auferstehung Christi), zu gedenken. — Sodann hat sich dem Verfasser die Vermuthung aufgedrängt, dass sich der Styl der neapolitanischen Malerei des funfzehnten Jahrhunderts (§. 61) unter überwiegendem Einfluss der gleichzeitigen spanischen Kunst ausgebildet haben möchte. Die politischen Verhältnisse der Zeit, die Verbindung Neapels mit Spanien (Arragon) seit dem J. 1435, begünstigen eine solche Annahme in hohem Grade. Wenn man sich die vorzüglichsten Werke der neapolitanischen Schule, namentlich die des Zingaro und der

Digitized by Google

Donzelli, in die Erinnerung zurückruft, so scheint die Charakteristik, welche Hr. von Schepeler *) von der älteren spanischen Malerei giebt (auszüglich im zweiten Bande des Handbuches, §. 76, 4. mitgetheilt), auch auf diese sehr wohl zu passen. Die mannigfachen Anklänge an die Eigenthümlichkeiten der deutschen Schule, denen man, ebenso wie den Motiven flandrischer Kunst, nicht selten bei den Neapolitanern begegnet, würden bei Bestätigung dieser Annahme eine passlichere Erklärung als auf anderem Wege finden; möglich auch, dass dann jene merkwürdigen landschaftlichen Gründe in Zingaro's Fresken (Bd. I, §. 61, 6), die in der italienischen Kunst sehr isolirt dastehen, einen näheren Zusammenhang mit anderweitigen Kunstleistungen fänden. Doch muss die Entscheidung hierüber anderen Kunstforschern, denen eine nähere Vergleichung und nähere dokumentliche Studien verstattet sind, überlassen bleiben. — Auch ist schliesslich noch zu bemerken, dass die Bezeichnung der in den königl. bairischen Sammlungen befindlichen Gemälde gegenwärtig nicht überall mehr passend ist; die neue Einrichtung der Pinakothek in München hat hierin bedeutende Veränderungen hervorgerufen. Da diese aber dem Verf. unbekannt, auch noch nichts Umfassendes über dieselbe veröffentlicht ist, so musste es bei den älteren Ortsbezeichnungen sein Bewenden haben. —

---

*) Beiträge zur Geschichte Spaniens etc. S. 107. ff.

Digitized by Google

Der zweite Band dieses Handbuches ist bereits unter der Presse; er wird die Geschichte der ausseritalienischen Malerei in sich fassen und das Ganze beschliessen.

Berlin, im December 1836.

Digitized by Google

Allgemeine Literatur für das Studium der italienischen Malerei.

I. Uebersicht der wichtigsten literarischen Hülfsmittel.

Früheste Sammlung kunsthistorischer Notizen von *Lorenzo Ghiberti* (florentinischem Bildhauer, gest. 1455): *Commentario sulle Arti.* Auszugsweise gedruckt bei *Cicognara: Storia della scultura. Vol. II, p. 99. ff.*

Hauptwerk bis auf die Geschichte der Zeitgenossen des Verfassers:

Giorgio Vasari: Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori. Firenze 1550. — Zweite, vom Verfasser berichtigte und vermehrte Ausgabe: *Firenze* 1568. — Abdruck des Textes in den späteren Ausgaben: *Bologna* 1647 und 48 — 1663, und *Firenze* 1823. — Wichtig durch Anmerkungen und Berichtigungen: *Roma* 1759 (*Colle note e illustrazioni di Gio. Bottari.*) — Ebenso: *Livorno* und *Firenze* (vom zweiten Theile an), 1767—72. — Minder brauchbar: *Siena* 1791—94 (*pubbl. per opera del P. Guglielmo della Valle.*) — Abdruck der letzteren: *Milano* 1807 (*Dalla società tipografica de' Classici Italiani*). — Deutsche Ausgabe: Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister etc. beschrieben von Giorgio Vasari. Aus dem Italienischen. Mit den wichtigsten Anmerkungen der früheren Herausgeber, so wie mit neueren Berichtigungen und Nachweisungen begleitet und herausgegeben von Ludwig Schorn. Stuttgart und Tübingen, 1832. (Von dieser trefflichen Ausgabe ist bis jetzt nur der erste Band erschienen.)

Hieran schliessen sich zunächst an:

Raffaello Borghini: Il Riposo, in cui della pittura e della scultura si favella, de' più illustri pittori e scultori ecc. Fiorenza 1584.

D. Jacopo Morelli: Notizia d'Opere di disegno nella prima metà del secolo XVI. scritta da un anonimo di quel tempo. Bassano 1800.

Digitized by Google

Filippo Baldinucci: Notizie dei professori del disegno da Cimabue in quà ec. Firenze 1681—1728. — Spätere Ausgaben: *Firenze* 1767—74 (*Ediz. accresciuta di annotazioni da Dom. Maria Manni*). — *Turino* 1768—1817 (*con varie dissertazioni, note ed aggiunte da Gius. Piacenza.*)

Werke über die Kunstgeschichte einzelner Orte und Landschaften:

C. Carlo Cesare Malvasia: Felsina pittrice. Vite de' pittori Bolognesi. Bologna 1678. — Fortgesetzt von *L. Crespi*: *Vite de' pitt. Bol. non descritte nella Felsina pittr. Roma* 1769.

Carlo Ridolfi: Le maraviglie dell' arte; ovvero le vite degli illustri pittori Veneti e dello stato. Venezia 1648.

Aless. Longhi: Compendio delle vite de' pittori Veneziani istorici più rinomati del presente Secolo. Venezia 1762.

Zanetti: Della pittura Veneziana e delle opere pubblicate dei Veneziani maestri. Venezia 1771. (Sehr wichtig.)

Fabio Maniago: Storia delle belle arti Friulane. Venezia 1819.

Gio. Batt. Verci: *Notizie intorno alla vita ed alle opere de' pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano. Venezia* 1775.

L. Crico: Lettere sulle belle arti Trivigiani. Treviso, 1833.

C. Bart. del Pozzo: Le vite de' pittori, scultori ed architetti Veronesi. Verona 1718.

C. Franc. Maria Tassi: Vite de' pitt., scult. e archit. Bergamaschi. Bergamo 1793.

Gio. Batt. Zaist: Notizie storiche de' pitt., scult. ed archit. Cremonesi. Cremona 1774.

Lod. Vedriani: Raccolta de' pitt., scult., archit. Modanesi più celebri. Modena 1622.

Girol. Tiraboschi: Notizie de' pitt., scult., incis., archit., nati negli stati del Duca di Modena. Modena 1786.

Ces. Cittadella: Catalogo storico de' pitt. e scult. Ferraresi e delle opere loro. Ferrara 1782.

Lione Pascoli: *Vite de pitt., scult. ed archit. Perugini. Roma* 1732.

Rafaele Soprani: Le vite de' pitt., scult. ed archit. Genovesi e de' forestieri che in Genova operarono. Genova 1674. — Zweite Ausgabe: *Genova* 1768 (*Accresciute ed arrichite di note da C. Gius. Ratti.*)

Digitized by Google

Etruria pittrice, ovvero storia della pittura ***Toscana.*** *Firenze* 1791—95.

Fra Gugl. della Valle: *Lettere* ***Sanesi.*** *Venezia* 1782—86. (Studien über die Kunstgeschichte von Siena.)

Bernardo de' Dominici: *Vite de' pitt., scult., e archit.* ***Napoletani.*** *Napoli* 1742.

(***Fil. Hackert:***) *Memorie de' pittori* ***Messinesi.*** *Napoli* 1792.

Memorie de' pittori ***Messinesi.*** *Messina* 1821.

Gio. Paolo Lomazzo: *Trattato dell' arte della pittura ec. Milano* 1584. (Dieselbe Ausg. auch mit der Jahrzahl 1585. — Wichtig für die Geschichte der mailändischen Schule.)

Werke über die spätere Zeit der italienischen Kunst:

Gio. Baglione: *Le vite de' pitt., scult., archit. del pontificato di Gregorio XIII.* 1572 *fino al* 1642. *Roma* 1642. — Spätere Ausgabe: *Napoli* 1733 (*colla vita di Salvator Rosa scr. da Gio. Batt. Passeri.*)

Giambatt. Passeri: *Vite de' pitt., scult. e archit. che hanno lavorato in Roma, morti dal* 1641 *fino al* 1673. *Roma* 1772.

Bellori: *Le vite de' pitt., scult., archit. moderni. Roma* 1672. — Zweite Ausg.: *Roma* 1728 (*colla vita del cav. Luca Giordano.*)

Lione Pascoli: *Vite de' pitt., scult. ed archit. moderni Roma* 1730—36.

Göthe: Winckelmann und sein Jahrhundert. Tübingen 1805.

Die wichtigeren Monographieen über das Leben und die Werke einzelner Künstler sind im Texte erwähnt.

Unter den zahlreichen Werken, in welchen die allgemeine Geschichte der italienischen Malerei behandelt wird, sind besonders anzuführen:

D'Argenville. *Abregé de la vie des plus fameux peintres. Paris,* 1742—45.—Spätere Ausgaben: *Paris* 1762, und *Paris* 1787. — Deutsche Ausgabe: Leben der berühmtesten Maler etc. von A. J. D. d'Arg. aus dem Franz. übs. und mit Anmerkungen von J. J. Volkmann. Leipzig 1767—68. (Im ersten und zweiten Bande die Italiener.)

Ab. Luigi Lanzi: *La storia pittorica dell' Italia inferiore. Firenze* 1792. — Vollständiger: *Storia pitt. dell Italia dal resorgimento delle belle arti fin presso a fine del XVIII secolo. Bassano* 1795. — Neue, verbesserte und vermehrte Ausgabe: *Bassano* 1809.—*Ed. quarta*: *Pisa* 1815—17.—Deutsche Ausgabe: Geschichte der Malerei in Italien etc. von Ludwig Lanzi. Aus dem

Digitized by Google

Ital. übers., und mit Anmerkungen von J. G. v. Quandt, herausg. von A. Wagner. Leipzig, 1830—33.

J. D. Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten. Band I. und II. (die Geschichte der italienischen Malerei enthaltend). Göttingen 1798—1801.

Comte Grégoire Orloff: Essai sur l'histoire de la peinture en Italie. Paris 1823. — U. a. m.

Neuere Werke zur Aufklärung der Entwickelungsgeschichte der italienischen Kunst.

S. d'Agincourt: Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe. Paris 1811—23. 6 *Voll. in fol. ornés de* 325 *pl.*

C. F. von Rumohr: Italienische Forschungen. Berlin und Stettin, 1827—31. (Ueber die Kunst des früheren Mittelalters, über die toskanischen und umbrischen Schulen des dreizehnten bis funfzehnten Jahrhunderts, und über Raphael. Höchst wichtig in vielfacher Beziehung, vornehmlich durch Untersuchung und Mittheilung urkundlicher Zeugnisse.)

E. Förster: Beiträge zur neuern Kunstgeschichte. Leipzig 1835. (Ueber die toskanischen Schulen des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts. Von ähnlicher Wichtigkeit wie das vorige Werk.)

Die Literatur der Kunstreisen in Italien und der Beschreibungen dort vorhandener Kunstwerke ist unübersehlich. Zu den vorzüglichsten und brauchbarsten derselselben gehören

für die frühere Zeit (vor den französischen Eroberungen):

J. J. Volckmann: Historisch-kritische Nachrichten von Italien etc. Leipzig 1777—78. (Zweite Ausg.)

v. Ramdohr: Ueber Malerei und Bildhauerarbeit in Rom. Leipzig 1787.

F. F. Hofstätter: Nachrichten von Kunstsachen in Italien. Wien 1792. (Zwei Theile: Venedig, Padua, Ferrara, Bologna.) U. a. m.

für die neuere Zeit:

B. Speth: Die Kunst in Italien. München 1819—23.

Fr. H. von der Hagen: Briefe in die Heimat. Breslau 1818—21. (Wichtig für die Werke des früheren Mittelalters.)

C. F. von Rumohr: Drei Reisen nach Italien. Leipzig 1832.

Digitized by Google

E. Platner, C. Bunsen, E. Gerhard, W. Röstell: Beschreibung der Stadt Rom. Stuttgart und Tübingen 1830. ff. U. a. m.

Diesen Werken schliessen sich an (in Bezug auf Notizen über die Werke italienischer Künstler ausserhalb Italiens):

J. D. Passavant: Kunstreise durch England und Belgien. Frankfurt a. M. 1833. (Ein sehr wichtiges und brauchbares Werk.)

A. Hirt: Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag. Berlin 1830. U. a. m.

Die wichtigsten unter den lexikalischen Werken:

Füssli: Allgemeines Künstlerlexion. Zürich 1779, nebst den Supplementen von 1806—1824.

Dr. G. K. Nagler: Neues allgemeines Künstler-Lexicon. München 1835. (Noch nicht vollendet.)

II. Uebersicht der brauchbarsten Kupferstich-Werke.

Musée de peinture et de sculpture, ou recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe. Dess. et grav. par Réveil avec des notices etc. par Duchesne aîné. Paris 1829—1834. Gute Umrisse in klein 8. Sehr reiche Uebersicht, doch leider nicht in zweckmässigster Auswahl: von den älteren Meistern vor Raphael sind nur sehr wenige Proben gegeben, die Schule des Leonardo da Vinci fehlt ganz; u. dergl. m.

Choix de Tableaux et Statues des plus célèbres Musées et Cabinets étrangers. Par une société d'artistes et d'amateurs. Paris 1819. Umrisse in klein 8. Gute Auswahl, aber, wie es scheint, unvollendet.

Seroux d'Agincourt: histoire de l'art par les monumens. (S. oben.) Umrisstafeln in fol., die früheren Epochen der Kunst bis auf Raphaels Zeit darstellend.

Schola italica picturae, sive selectae quaedam summorum e schola italica pictorum tabulae aere incisae, cura et impensis Gavini Hamilton. Roma 1771. Prachtwerk in fol., 40 trefflich ausgeführte Kupferstiche nach den bedeutendsten Meistern enthaltend.

Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le cabinet du Roy, dans celuy de Monseigneur le Duc d'Orleans et dans d'autres

cabinets. (Par Crozat.) Prachtwerk in fol. 2 Voll., 1729 und 1742. Ein bedeutender Theil der hier dargestellten Gemälde befindet sich gegenwärtig in England.

The british Gallery of Pictures by H. Tresham etc. London 1818. Eine Auswahl in England vorhandener Werke, chronologisch geordnet.

The italian school of design: being a series of Fac-similes of original drawings by the most eminent painters and sculptors of Italy etc. by William Young Ottley. London 1823. Grossfol. Besonders wichtig für Raphael.

Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles. Recueil classique par C. P. Landon. Umrisse in klein fol. (Im Text, bei den einzelnen Meistern, deren Werke hierin enthalten sind, angeführt.)

Etruria pittrice. (S. oben.) Für jeden einzelnen Meister der toskanischen Schule ein Kupferstich nach einem seiner Hauptwerke. U. a. m.

Gallerie-Werke:

Musée français. Prachtwerk in fol. Auswahl von den Werken, welche sich zur Zeit der Kaiserregierung im Pariser Museum befanden.

Annales du Musée, ou Recueil complet de gravures d'après les tableaux etc. etc. du Musée roy. de France aux différentes époques de son établissement et dans son état actuel etc. par C. P. Landon. Seconde édition. (Ecoles italiennes.) Paris 1829. Umrisse. Die zweite Ausgabe durch zweckmässige Anordnung brauchbarer als die erste.

Pinacoteca del palazzo reale delle scienze e delle arti di Milano, pubbl. da Michele Bisi ec. Milano 1812—33. Umrisse in 4. — Ausdehnung der Gallerie zur Zeit der französischen Herrschaft, da Mailand das Central-Museum für Italien bildete.

Tableaux, Statues etc. de la Galerie de Florence et du Palais Pitti, dess. par Wicar etc. 2 Voll. Paris 1789—92. Prachtwerk in gross fol.

Reale Galleria di Firenze illustrata. Firenze 1817 *etc.* Umrisse nach den Gemälden in der Gallerie der Uffícj.

La Pinacoteca della ponteficia Accademia delle belle arti in Bologna, pubbl. di Francesco Rosaspina. Bologna 1833. Ausgeführte Kupferstiche in klein fol.

Real Museo Borbonico. Napoli 1824. etc. Gallerie von Neapel, zumeist jedoch Werke antiker Kunst. Umrisse in 4.

Digitized by Google

Fiore della ducale Galleria Parmense. Parma 1824. Umrisse in fol. Unvollendet.

Kaiserl. königl. Bilder-Gallerie im Belvedere zu Wien. Nach den Zeichnungen von Perger gest. von verschiedenen Künstlern. Wien 1821—28. Kleine ausgeführte Kupferstiche.

The National Gallery of pictures by the great masters. London. Ausgeführte Blätter in gross 4; seit 1833 erscheinend. — *Valpy's Nat. Gall. of painting and sculpture,* in 8., mit leichten Skizzen. — U. a. m.

Engravings of the most noble the Marquis of Stafford's Collection of Pictures in London. By W. Y. Ottley etc. London 1818. *fol.* mit kleinen ausgeführten Kupferstichen. U. a. m.

Andre Kupferstichwerke, namentlich solche, die sich auf die Leistungen einzelner Künstler beziehen, sind an ihrer Stelle im Texte angeführt. Die Bezeichnung der einzelnen Blätter, welche nach den im Text besprochenen Gemälden gestochen sind, war unausführbar, da das Buch in solcher Weise über die Gebühr angeschwollen sein würde. Nur wenige Ausnahmen hievon haben statt gefunden. Für diesen Mangel entschädigen zum Theil vorhandene Verzeichnisse, deren vorzüglichste sind:

Hans Rudolph Füssli's kritisches Verzeichniss der besten, nach den berühmtesten Mahlern aller Schulen vorhandenen Kupferstiche. Zürich. Band I-III (die Italiener enthaltend) 1798—1802.

Catalogue raisonné du Cabinet d'Estampes du feu Mr. Winckler. Par Mich. Huber. Leipzig. Tome second: Ecole italienne.

Digitized by Google

Digitized by Google

Inhalt.

Vorwort. Allgemeine Literatur für das Studium der italienischen Malerei.

Erstes Buch.

Die Kunst des christlichen Alterthums. §. 1—10.

Zweites Buch.

Erstes Stadium der Entwickelung. — Meister des dreizehnten Jahrhunderts. §. 11—17.

Drittes Buch.

Zweites Stadium der Entwickelung. — Meister des vierzehnten Jahrhunderts und ihre Nachfolger.

Vorbemerkung §. 18, 19.

Erster Abschnitt. Toskanische Schulen. — Giotto und seine Nachfolger. §. 20—26.

Zweiter Abschnitt. Toskanische Schulen. — Meister von Siena und ihre Nachfolger §. 27—32.

Dritter Abschnitt. Oberitalienische Schulen. §. 33—36.

Viertes Buch.

Drittes Stadium der Entwickelung. — Meister des funfzehnten Jahrhunderts und ihre Nachfolger.

Vorbemerkung. §. 37.

Erster Abschnitt. Toskanische Schulen §. 38—44.

Zweiter Abschnitt. Schulen von Padua und Venedig. §. 45—54.

Dritter Abschnitt. Schulen von Umbrien und Meister einer verwandten Richtung. §. 55—60.

Vierter Abschnitt. Schule von Neapel. §. 61.

Fünftes Buch.

Periode der Blüthe und des Verfalls. — Meister des sechzehnten Jahrhunderts.

Vorbemerkung. §. 62.

Erster Abschnitt. Leonardo da Vinci und seine Nachfolger. §. 63—66.

Digitized by Google

Zweiter Abschnitt. Michelangelo Buonarotti und seine Nachfolger. §. 67, 68.
Dritter Abschnitt. Andre Meister von Florenz. §. 69—71
Vierter Abschnitt. Raphael §. 72—84.
Fünfter Abschnitt. Schüler und Nachfolger Raphaels. §. 85—90.
Sechster Abschnitt. Meister von Siena und Verona. §. 91, 92.
Siebenter Abschnitt. Coreggio und seine Schüler. §. 93, 94.
Achter Abschnitt. Die Schulen von Venedig. §. 95—103.
Neunter Abschnitt. Verfall der Kunst. §. 104.

Sechtes Buch.

Restauration und neuer Verfall. — Meister des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts.
Vorbemerkung. §. 105.
Erster Abschnitt. Eklektische Schulen. §. 106—115.
Zweiter Abschnitt. Naturalisten. §. 116—120.
Dritter Abschnitt. Neuere Bestrebungen. §. 121.

Digitized by Google

Geschichte der Malerei

in Deutschland, den Niederlanden,

Spanien, Frankreich und England.

Digitized by Google

Digitized by Google

Erstes Buch.

Die Kunst des christlichen Alterthums.

§. 1. Wie überall bei historischen Betrachtungen die Geschichte der Entwickelung, — das erste Regen und Durchbrechen der Keime, die allmählige Entfaltung und Gestaltung, die hemmenden und störenden Einflüsse, der Kampf dagegen, und der Triumph des Sieges, — von besonderem Interesse ist, so ist es vornehmlich bei Betrachtung der christlichen Kunst der Fall. Hier vereinigen sich mehrfache Umstände, welche durcheinander spielen und eine eigenthümliche, von der Kunstentwickelung andrer Zeiten unterschiedene Bahn vorzeichnen. Wir sehen die ersten Kunstversuche nicht, wie sonst bei den Völkern des Alterthums, nach dunklen Begriffen roh und unbeholfen gestaltet und sodann von Stufe zu Stufe zur weitern Fortbildung vorschreitend; sondern im Gegentheil: zuerst vermieden und verschmäht, dann in vorhandene ausgebildete, aber fast bereits ausgelebte Formen eingezwängt und eingepuppt, so durch lange Jahrhunderte von Völkerwanderungen, Revolutionen und Gährungen überwintert, endlich aber, dem Schmetterlinge gleich, die todte fesselnde Schale von sich werfend und freie, leichte Schwingen entfaltend; doch auch von diesem Zeitpunkt ab bis zur vollständigen Erreichung des Zieles sehen wir die Kunst in mannigfach verschiedenartigen Stadien der Entwickelung, oft von äusserlichen Eindrücken abhängig, oft verweilend und gleichsam ausruhend. Wir werden in der Folge diese einzelnen Punkte näher kennen lernen.

Digitized by Google

1. §. 2. Zunächst interessirt uns das Verhältniss, welches die ersten christlichen Kunstübungen zu denen des heidnischen Alterthums einnahmen. Die Blüthe der griechischen Kunst war bereits dahin, als die christliche Religion gestiftet ward: frei, geistig schaffen im Sinne jener grossen Künstler, welche den Ruhm Athens unsterblich gemacht haben, vermochte kein* Römer, kein romanisirter Grieche mehr. Aber die hochidealen Typen, das Maass und Verhältniss der Formen, die Würde und der Adel in Stellung und Geberden, alles dies ward nachgeahmt und immer wieder nachgeahmt, zumeist keinesweges unglücklich, und es hatte sich dem frivolen Luxus der Römer auf solche Weise eine Grossartigkeit und Erhabenheit aufgeprägt, deren Grund allerdings tiefer, in dem wahrhaft sittlichen Wesen der griechischen Kunst, gesucht werden muss.

2. So fand das Christenthum zwar eine immer noch hochausgebildete Kunstform und eine vielgeübte Technik vor, deren es sich möglicher Weise zu eignen Schöpfungen hätte bedienen können. Aber in der eigenthümlich feindlichen Stellung, die es gegen die heidnischen Religionen und deren Anhänger zu nehmen genöthigt war, verweigerte es zunächst durchweg die Darstellung christlich heiliger Gegenstände, und als es später keinen Anstoss mehr daran nahm, war die heidnische Kunst ihrem Erlöschen bereits nahe. So bildete denn das Christenthum zuerst in der technisch ausgearteten Weise der letzten Römerzeit, indem es jedoch auch jetzt noch den letzten Nachschimmer antiker Hoheit mit aufnahm, ihn indess gleich von vorn herein eigenthümlich anwandte.

3. Der Grund zu jener absichtlichen Opposition gegen die Ausübung der bildenden Kunst lag nicht so sehr in einer blinden Anhänglichkeit an das mosaische Gesetz (welche bei den zum Christenthum übergetretenen Heiden ohnehin nicht so gar bedeutend sein konnte), als vielmehr in dem Umstande, dass

---

§. 2, 1. C. Grüneisen: „Zur Archäologie der christlichen Kunst. Von den Ursachen und Grenzen des Kunsthasses in den drei ersten Jahrhunderten nach Christus.“ Tübinger Kunstblatt 1831, No. 28—30.

Digitized by Google

man einmal die Kunst überhaupt als Dienerin, wohl gar als Trägerin des heidnischen Bilderdienstes ansah, und dass man sie sodann, wie erwähnt, nur in dem erniedrigten Zustande kennen lernte, den sie sich durch das Spiel mit blöder und frevelhafter Sinnlichkeit bereitet hatte und immer mehr bereitete. Heidenthum und Sittenverderbniss schienen auf gleiche Weise durch die Kunst gefördert. Die Künstler, welche Bildnisse der Götter verfertigten, wurden als Boten und Diener des Teufels geschildert; von der Kirche ward ihnen die Taufe verwehrt, so lange sie ihr Gewerbe nicht aufgegeben, und beschäftigte sich ein Getaufter damit, so ward er in den Bann gethan. Ja, man ging so weit, dass man sich absichtlich die Gestalt Christi als hässlich und niedrig dachte, so dass der Künstler an seiner Darstellung verzweifeln musste. Man belegte eine solche Ansicht mit Bibelstellen, wie es z. B. im Jesaias heisst: „Dass sich viel über dir ärgern werden, weil seine Gestalt hässlicher ist, denn andrer Leute, und sein Ansehen, denn der Menschenkinder.“ Oder: „Er hatte keine Gestalt noch Schöne, wir sahen ihn, aber da war keine Gestalt die uns gefallen hätte,“ u. s. w. (52, 14; 53, 2). Dass die kunstbefreundeten Heiden eine solche Ansicht bitter rügen mussten, versteht sich von selbst, und es ist uns Manches von Streitschriften über diesen Punkt aus der frühesten Zeit des Christenthums aufbehalten.

Aber es lebt in der Kunst ein höheres Element; sie trägt 4.
und erhält, so lange sie nicht ein leeres Trugbild geworden ist, sowohl im Allgemeinen das Gefühl der Sitte, als sie insbesondere in den tiefsten Beziehungen der christlichen Weltanschauung ihre Vollendung findet. Daher konnte jene Opposition nicht auf lange Zeit durchgeführt werden; sie musste überdies von selbst fallen, als das Christenthum, unter Constantin, im Anfange des vierten Jahrhunderts, öffentliche Anerkenntniss fand und sein Sieg über das Heidenthum keinem Zweifel mehr unterworfen war. Eine grosse Menge von Kunstwerken, welche in den ersten Jahrhunderten nach dieser Katastrophe entstanden, welche zwar untergeordnet in Bezug auf

Digitized by Google

ihre technische Ausführung, um so bedeutender jedoch in Bezug auf den darin waltenden Gedanken erscheinen, bezeugt es deutlich, wie nur ein äusserlicher Zwang den Schöpfungstrieb zurückgehalten hatte.

1. §. 3. Wohl aber war eine eigenthümliche Richtung durch jenes feindliche Verhältniss zu Wege gebracht worden. Schon während desselben hatte man nämlich nicht umhin gekonnt, durch Bildungen einer gewissen Art dem innern Drange wenigstens einigermassen zu genügen, und zwar durch solche Bildungen, bei denen man nicht Gefahr lief, das schüchterne Gefühl in einer Darstellung des Heiligsten zu verletzen oder überhaupt an den Bilderdienst des Heidenthums zu erinnern; die vielmehr nur die Theilnahme an der neuen Lehre bezeugen, nur Dingen des täglichen Gebrauches, wo sie mehr oder minder als Verzierung angewandt wurden, eine gewisse Weihe mittheilen sollten. Es sind dies die bekannten Symbole des Monogrammes Christi, des Kreuzes, des Ankers, des Schiffes, der Leier, der Palme, des Fisches, der Taube, des Lammes, der Weinrebe, u. a. m., wie sie auf Siegelringen, auf Lampen, Schalen und Bechern der Zeit häufig vorkommen; Symbole, insofern ihnen durch gegenseitiges Uebereinkommen, zum Theil in Bezug auf Stellen der Schrift, eine besondere Bedeutung zuertheilt worden war.

2. Ueber die angeführten Symbole nur Folgendes:

Das Monogramm Christi, aus den ersten beiden Buchstaben seines (griechisch geschriebenen) Namens, *X* und *P*, gebildet, erscheint in seiner Hauptform als: ☧. In freierer Formation besonders als: ⳨ ☧ ✳. Mit dem bekannten A und O (Offenbarung Johannis, c. 22, v. 13) verbunden, als: *A*☧*ω*.

Die Bedeutung des Kreuzes bedarf keiner Erklärung.

Der Anker bezeichnet: Hoffnung, Glaube, Standhaftigkeit im Leiden.

Das Schiff: die christliche Kirche.

---

§. 3, 2. F. Münter: Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen. Altona 1825.

Digitized by Google

Die **Leier** ist Symbol des Gottesdienstes.
Die **Palme**: Sieg, namentlich über den Tod.
Der **Fisch** ist sowohl Symbol der Bekenner Christi (in Bezug auf die Taufe u. s. w.) als auch Christi selbst. Letzteres, insofern in dem griechischen Namen des Fisches, *ΙΧΘΥΣ*, die Anfangsbuchstaben von Christi Namen enthalten sind: *Ιησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτὴρ*, d. i. Jesus Christus, Gottes Sohn, Heiland.
Die **Taube** ist Symbol des heiligen Geistes; Christi; der Gattenliebe; der Unschuld.
Das **Lamm** bezeichnet Christus, als Lamm Gottes; oder die Jünger, sofern Christus als Hirte gedacht wird (s. unten §. 4, 1.)
Die **Rebe** bezeichnet den Bekenner Christi; — Christus selbst ist der Weinstock. U. s. w.

§. 4. Eine solche Scheu vor der unmittelbaren Veranschaulichung des Heiligen, eine **symbolische** Umhüllung desselben, bleibt nunmehr der Grundcharakter auch in denjenigen Darstellungen, welche in den ersten Jahrhunderten christlicher Kunstübung entstanden, und zu deren näherer Betrachtung wir uns jetzt wenden. Um zu einer genügenden Uebersicht zu gelangen, ist es hier, bei der verhältnissmässig nur geringen Anzahl von Monumenten, nöthig, neben den Werken, welche eigentlich dem Fache der Malerei angehören, auch die Werke der Sculptur im Auge zu behalten.

Eine Darstellung Christi, die, ohne ein Portrait seiner 1.
Körperlichkeit zu sein, doch mehr als die blosse Erinnerung an seinen Namen (wie das Monogramm), die ein anschauliches, dem Sinne fassliches Bild in Bezug auf seine heilige Sendung geben sollte, ist die Gestalt des **guten Hirten**, welche unzählige Mal in den verschiedenartigsten Kunstwerken der Zeit vorkömmt. Christus selbst hatte gesagt: „Ich bin ein guter Hirt.“ Er hatte den Jüngern von dem Hirten erzählt, der das verlorne Schaaf zu suchen in die Wüste gehe und dasselbe, wenn er es gefunden, auf seine Achsel mit Freuden lege, der sein Leben lasse für seine Schaafe; er war als sol-

Digitized by Google

cher von den Propheten verkündiget worden. Somit lag der Grund zu einer solchen Darstellung sehr nahe, die um so lieber ausgebildet zu sein scheint, als sie Stoff zu den mannigfaltigsten und anmuthigsten Situationen bot. Wir sehen den guten Hirten bald in Mitten seiner Schaafe, allein oder mit Gehülfen, ein Schaaf liebkosend oder eine Hirtenflöte in der Hand, bald sehen wir ihn trauernd um das verlorene Schaaf, und dann, wie er das wiedergefundene auf den Schultern trägt; letztere Vorstellung ist die häufigste von allen. Gewöhnlich ist er als Jüngling dargestellt, zuweilen als bärtiger Mann; in einfach hochgeschürztem Gewande, nicht selten mit dem kurzen über die Schultern hängenden Regenmantel (fast ähnlich der priesterlichen Casula). Ein eigenthümlich idyllischer Zug, der unwillkührlich zu stillen Betrachtungen anreizt, geht durch alle diese Darstellungen; zu den anmuthigsten gehört ein an einem Sarkophage befindliches Relief, wo er als ein Jüngling mit langem lockigem Haare in freier und edler Stellung zwischen zwei Bäumen steht, zwei Schaafe auf seinen Seiten, deren eines er mit der Hand streichelt.*)

2 Nur vorübergehend möge einer andern, ungleich seltneren Darstellung, welche ebenfalls auf Christus zu deuten ist, gedacht werden: des Orpheus, welcher durch die Töne seiner Leier die Thiere des Waldes zu sich lockt. Es hat allerdings etwas Befremdliches, einen dem Heidenthume angehörigen Gegenstand gerade unter den höchsten Beziehungen der christlichen Anschauung wiederzufinden; doch betrachtete man wahrscheinlich die Orpheus-Mythe als eine Vordeutung auf Christus, wozu die sogenannten orphischen Gesänge, die verschiedentlich den „Einen Gott“ preisen, leicht Anlass gegeben haben mögen; ohnehin liegt eine gewisse Verwandschaft dieser Darstellung mit verschiedenen des guten Hirten zu Tage. Ueberhaupt ward mit dem Beginn der christlich künstlerischen Bestrebungen, neben der Nachahmung der antiken Technik, auch manches Andere aus der antiken Darstellungsweise herüberge-

*) Aringhi: *Roma subterranea novissima I, p.* 203.

Digitized by Google

nommen, was eigentlich der christlichen Auffassung zu widersprechen scheint, doch eben in dem symbolischen Charakter der letzteren seine Begründung findet; so namentlich die Personification landschaftlicher Gegenstände, z. B. der Flüsse unter dem Bilde des Flussgottes, u. a. m. Dergleichen hat sich bis tief in das Mittelalter hinein erhalten.

Aber es genügte nicht, nur ein allgemeines Bild des Hei- 3.
landes und seiner Getreuen herzustellen; man wollte das wunderbar Geheimnissvolle seines Ursprunges, sein Thun und Wirken, sein Leiden, seine Auferstehung und Himmelfahrt ebenfalls im Bilde vor sich sehen. Und wie man nun das alte Testament als die Verheissung, das neue als die Erfüllung betrachtete, wie man, neben den wirklichen Prophezeihungen des ersteren, auch die darin enthaltenen Thatsachen soviel als möglich auf Christus zu deuten suchte, so stellte man die Hauptmomente aus Christi Geschichte eben unter entsprechenden Begebenheiten des alten Testamentes dar. So war wiederum eine reiche Fülle künstlerischer Motive gegeben, welche gleichwohl die eigentlich darin enthaltenen Ideen nur andeuten, nicht durch eine unmittelbare Verkörperung dessen, den man im Geist anbetete, das Gefühl des Beschauers verletzen konnten. Sehen wir demnach den Abraham dargestellt, welcher im Begriff ist, seinen Sohn zu opfern, so denken wir dabei an Gott, der „also die Welt geliebt hat, dass er seinen eingebornen Sohn dahingab.“ Sehen wir den Moses, welcher einen Bach aus dem Felsen schlägt, und Knieende, die daraus trinken; so deutet dies auf Christi wunderbare Geburt aus dem Schoosse der Jungfrau; er ist, nach dem Worte des Propheten, „der Heilsbrunnen, aus dem mit Freuden Wasser geschöpft wird;“ er ist „der geistliche Fels, von dem sie trunken.“ Sehen wir den Hiob, den von schmerz- und ekelhafter Krankheit Gepeinigten, und seine Freunde bei ihm, die sich vor dem pestartigen Geruch Mund und Nase zuhalten, so stellt uns dies die Schmach Christi dar, denn „er war der Allerverachtetste und Unwertheste, voller Schmerzen und Krankheit; er war so verachtet, dass man das Gesicht vor ihm verbarg;“ u. s. w. Da-

Digitized by Google

niel, nackt in der Löwengrube stehend, ist wiederum Christus, der in das Thal des Todes hinabgefahren, aber lebendig wiedererstanden ist; seine nach altchristlicher Weise betend ausgebreiteten Arme scheinen zugleich auf die Stellung des Gekreuzigten hinzudeuten. Elias, der auf der Quadriga gen Himmel fährt, stellt die Himmelfahrt Christi vor. U. a. m. Besonders häufig wird die Geschichte des Jonas gebildet, wie er nackt über den Bord des Schiffes geworfen und von dem ungethümen Fisch verschlungen wird, und wie ihn dann der Fisch wiederum an das Land speiet; die beliebteste und vielfach so erklärte Darstellung von dem Tode und der Auferstehung Christi. — Es hat sich das Gefallen auch an Darstellungen solcher Art, und in noch grösserer Menge als an den in Rede stehenden Monumenten, das ganze Mittelalter hindurch erhalten; aber man setzte später in der Regel das bezügliche Bild aus Christi Geschichte gegenüber.

4. Da indess diese, den Geschichten des alten Testamentes entnommenen Darstellungen nicht wohl hinreichten, um die wichtigsten Begebenheiten aus Christi Leben in erwünschter Genüge zur Anschauung zu bringen, so bildete man ausser jenen noch andere, welche gewissermassen unmittelbare Darstellungen von den Thaten des Heilandes sind. Ich sage: gewissermassen; denn auch hier ist zumeist eine gewisse Scheu vor einer bestimmt und individuell ausgebildeten Persönlichkeit Christi zu bemerken; analog der gesammten symbolisirenden Richtung ist es nicht sowohl er selbst, als vielmehr, wenn ich mich so ausdrücken darf, der Genius seiner übernatürlichen Macht, seines göttlichen Wortes, der, unter der Gestalt eines ideal gebildeten Jünglinges, die Wunder mit den Broden und den Weinkrügen verrichtet; der die Blinden sehend, die Lahmen gehend macht, der den mumienartig eingehüllten Lazarus erweckt u. s. w. Auch mögen zu solcher Auffassung wiederum mannigfach Stellen des alten Testaments und zwar der Propheten (vornehmlich des Jesaias) veranlasst haben, in denen von dem Messias und dessen Thaten zwar auf das Bestimmteste gesprochen, seiner Persönlichkeit natürlich aber

Digitized by Google

nicht eigentlich gedacht wird, z. B.: „Alsdann werden der Blinden Augen aufgethan werden und der Tauben Ohren werden geöffnet werden; alsdann werden die Lahmen löcken wie ein Hirsch und der Stummen Zunge wird Dank sagen.“ Zu bestimmterer Darstellung konnte es freilich schon anregen, wenn man las: „Siehe dein König kommt zu dir, ein Gerechter und ein Helfer, arm, und reitet auf einem Esel, und auf einem jungen Füllen der Eselin;“ oder: „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären . . . Ein Ochs kennet seinen Herrn und ein Esel die Krippe seines Herrn“ u. s. w. Die mehrmals vorkommende Anbetung der Könige, welche mit den letzt angeführten Sprüchen in Verbindung steht, bezieht sich schon wesentlich auf die besondere Persönlichkeit Christi und der Maria.

Wenn demnach die genannte, mehr symbolisch als unmit- 5.
telbar darstellende Richtung unter den vorhandenen Umständen schon nicht mit vollständiger Consequenz durchgeführt werden konnte, wenn dieselbe sich überhaupt mehr aus geschichtlichen Umständen als in Folge eines ausdrücklichen Verbotes von Seiten der Kirche (wie z. B. im Islam) entwickelt hatte; so darf es uns allerdings nicht befremden, dass auch Darstellungen der entgegengesetzten Richtung vorhanden sind. Zu letzteren gehören vornehmlich Darstellungen Christi und der Apostel, die zu seinen Seiten stehen, besonders als Reliefs an Sarkophagen. Doch ist auch hier wiederum ein gewisser symbolischer Anklang nicht zu verkennen. So sehen wir Christus auf dem Himmelsthrone sitzend, zu seinen Füssen das Gewölbe des Himmels, welches eine nackte Figur, deren Obertheil sichtbar ist, als einen Mantel über sich breitet. Oefter noch sehen wir ihn (als Jüngling oder bärtig) auf einem Berge stehen, von welchem die vier Flüsse des Paradieses, die Evangelisten bedeutend (wie noch im späteren Mittelalter), ausströmen.

Immer aber sind Darstellungen der erstgenannten Rich- 6.
tung vorherrschend. Wo es die Räumlichkeit erlaubte, erscheinen sie zu grösseren Cyklen verbunden, so dass sie ein hym-

Digitized by Google

nenartiges Ganze bilden, welches den Preis, die Verherrlichung Christi und die Tröstungen der christlichen Seele enthält. Den Anfang eines solchen Cyklus bildet sehr häufig Moses, der den Wasserquell aus dem Felsen schlägt, oder Abrahams Opfer, den Schluss die Auferweckung des Lazarus, in Bezug auf Christi eigene Auferstehung und als ein Vorbild von der Hoffnung der Gläubigen; dazwischen stehen in der Regel die Wunder, welche Christi göttliche Sendung bekunden.

§. 5. Im Einzelnen und Kleinen haben sich Darstellungen, wie sie im Vorigen beschrieben sind, auf Utensilien man-
1. nigfacher Art erhalten. Grössere plastische Werke sieht man vornehmlich an den Seiten der Sarkophage dargestellt, deren insbesondere das Museum der christlichen Alterthümer, im Va-
2. tikan zu Rom, eine bedeutende Anzahl enthält. Malereien von grösserem Umfange wurden in den römischen Katakomben entdeckt, als man im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts, zur Zeit der kirchlichen Restauration, diese wirklichen oder vermeintlichen Grabstätten der Märtyrer eifrigst durchforschte. Die Katakomben zu Rom bestehen zumeist aus engen, häufig verworrenen Gängen, an deren Seiten die niedrigen Grabstätten angebracht sind; diese führen hier und dort zu kleinen architektonisch ausgebildeten Räumen, welche zu Kapellen für die Märtyrerfeste eingerichtet waren. Wände, Nischen und Decken dieser kleinen Gemächer fand man mit den mannigfachsten Malereien der oben angegebenen Weise bedeckt. Die vorzüglichsten, sinnvollsten und grossartigsten Darstellungen fand man in denjenigen Theilen der Katakomben, welche, an der Via Appia und Ardeatina gelegen, den Namen des heiligen Calixtus führen.

Gegenwärtig ist der grösste Theil der römischen Katakomben unzugänglich, und in den Räumen, zu denen man noch gelangen kann, sind auch schon die letzten Spuren der Wandgemälde erloschen. Ein Urtheil über die Ausführung derselben
3. lässt sich also kaum aufstellen, indem auch die Kupfertafeln

---

§. 5, 1. Bosio: *Roma sotteranea.* — Aringhi: *Roma subter-*

Digitized by Google

derjenigen Werke, welche nach Aufdeckung der Katakomben zu ihrer Beschreibung erschienen, keine Gewähr einer genauen Auffassung in sich tragen. Doch lässt sich aus diesen wenigstens mit Bestimmtheit auf eine grossartige Anordnung des Ganzen, auf eine Raumeintheilung und Verzierungsweise, welche der Behandlung antiker Wandmalereien sehr nahe stehen, so wie auf einen eigenthümlich feierlichen und edlen Styl schliessen, wenn auch die Technik im Einzelnen bereits, wie zu vermuthen steht, sehr mangelhaft gewesen sein sollte. Namentlich sieht man, dass bei den heiligen Darstellungen durchweg eine mehr idealisirende Behandlung (in Nachahmung der gemessenen Formen einer classischen Gewandung) beabsichtigt war, während die hier und dort vorkommenden Portraitbildungen in den unschönen Formen eines besonderen Mode-Costüms erscheinen.

Nur in den grossartigeren Katakomben von Neapel haben 4.
sich, neben Darstellungen, die einer nächstfolgenden Periode angehören, noch einige wenige Wandmalereien aus der frühsten Zeit christlicher Kunstbestrebungen erhalten, die zwar beträchtlich roh ausgeführt, aber in der strengeren Zeichnung und dem pastoseren Farben-Auftrage, der antiken Kunst noch immer verwandt erscheinen. Ebenso zeigen auch die besseren der Sarkophage im christlichen Museum zu Rom noch eine auffallende Verwandschaft mit antiker Technik, die schlechteren zwar einen sehr hohen Grad von Rohheit, aber auch diese noch in ihrer allgemeinen Anlage einen Nachklang antiker Bildungsweise.

Blicken wir noch einmal auf das bisher Gesagte zurück, 5.
so erkennen wir mit Bestimmtheit in dem Kreise jener eigenthümlichen Darstellungen ein neues Lebensprincip, welches sich in den Formen einer untergehenden Welt auf überraschende Weise geltend macht; wir erkennen darin das Princip der christlichen Kunst, deren Wesen es ist, überall in der dargestellten Form noch einen tieferen Inhalt ahnen zu lassen,

---

ranea novissima. — Bottari: *Sculture e pitture sagre estratte dai Cimiteri di Roma.*

Digitized by Google

überall das Gemüth des Beschauers zu eigener, mitschaffender Thätigkeit anzureizen. Freilich zeigt sich dieses Princip in den genannten Kunstversuchen noch in seiner ersten, minder vollendeten Erscheinung; freilich ist hier der Zusammenhang zwischen der Darstellung und der zu Grunde liegenden Bedeutung grossentheils noch ein äusserlicher und nur durch Hülfe jenes Schlüssels, welchen die erwähnten und andre Stellen der heiligen Schrift darbieten, verständlich. Doch wie sich dies auch verhalten möge, jedenfalls sehen wir bereits in diesen ersten künstlerischen Bestrebungen die Bahn angedeutet, welche dereinst zu grossen Resultaten führen sollte.

§. 6. Es ist im Obigen bereits erwähnt worden, dass,
trotz der vorherrschend symbolischen Richtung, doch in jener
frühesten Zeit auch gewisse Kunstwerke vorkommen, welche
Christus in seiner körperlichen Gestalt darstellen. Es muss
hinzugefügt werden, dass selbst der eigenthümliche portrait-
artige Typus seines Gesichtes, wie derselbe das ganze Mittel-
alter hindurch und bis in die neuere Zeit festgehalten ist, eben-
falls schon in Werken des vierten Jahrhunderts gefunden wird.
Hieher gehören vornehmlich zwei Brustbilder, die man unter
1. den Wandmalereien der römischen Katakomben sah. Das eine
von diesen befand sich an der Decke des vierten Gemaches
in den Grüften des h. Calixtus; es ist nackt, über die linke
Schulter ein Gewand geworfen; das Gesicht oval, mit gerader
Nase, gewölbten Augenbraunen, einer ebenen und ziemlich ho-
hen Stirn; der Ausdruck ernst und milde; das Haar, auf der
Stirn gescheitelt, wallt gekräuselt auf die Schultern herab; der
Bart ist nicht stark, kurz und gespalten; das Aussehen ist das
eines Mannes von 30 bis 40 Jahren. Zwar wird dies Bild
weder durch Inschrift noch durch sonstiges Zeichen als Chris-
tus erklärt; dass es aber keine andere Person vorstellen könne,
geht sowohl aus der bedeutsamen Stelle hervor, die es in dem
Gemache einnimmt, und auf die sich alle übrigen darin ent-

---

§. 6. Vergl. besonders: Münter, Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen, II, S. 1—25.

Digitized by Google

haltenen Darstellungen zu beziehen scheinen, als auch aus der bedeutenderen Grösse, darin es ausgeführt ist, und der Abwesenheit aller Modetracht, die, wie erwähnt, in Portraitbildungen jener Zeit niemals fehlt. — Zur nähern Verdeutlichung 2.
gebe ich die Beschreibung des Gemaches, die zugleich als ein Beispiel von der Anordnung und Zusammenstellung der Malereien in den Katakomben dienen mag.

Das Gemach ist viereckig; jede der vier Wände (mit Ausnahme der Eingangsseite) ist mit einer im Halbkreisbogen geschlossenen Nische versehen.

Erste Wand (dem Eingang gegenüber). In der Nische: Orpheus. — Ueber dem Bogen, in der Mitte, die Anbetung der Könige, von welcher Darstellung aber nur noch Maria mit dem Kinde, und hinter ihr Architekturen (Bethlehem) erhalten sind. Zur Linken, tiefer, steht ein Mann, welcher emporweist, ohne Zweifel der Prophet Micha, in Bezug auf die Worte (Micha V. 1): „Und du Bethlehem Ephrata, die du klein bist unter den Tausenden in Juda, aus dir soll mir der kommen, der in Israel Herr sei" u. s. w. Zur Rechten, Moses, der den Wasserquell aus dem Felsen schlägt. — Der Inhalt des Ganzen bezieht sich demnach auf die Geburt Christi.

Zweite Wand (links vom Eingange). In der Nische: Daniel zwischen den Löwen. — Ueber dem Bogen: das Mittelbild erloschen. Links, ein sitzender Mann, in der Stellung wie Hiob häufig dargestellt wird. Rechts, Moses, der die Schuhe von seinen Füssen bindet; der Bezug dieser Darstellung dürfte, bei dem Mangel des Mittelbildes, nicht bestimmt anzugeben sein. Das Ganze ist ohne Zweifel auf Christi Leiden und Tod zu deuten.

Dritte Wand (rechts vom Eingange). In der Nische: die Himmelfahrt des Elias. — Ueber dem Bogen: in der Mitte Noah, aus der Arche hervorschauend, zu dem die Taube kömmt (Ausgiessung des heiligen Geistes?). Links, eine betende Frau; rechts, die Auferweckung des Lazarus. — Das Ganze in Bezug auf die Auferstehung Christi.

---

§. 6, 2. Aringhi, *l. l. lib. III. c.* 22.

Digitized by Google

Ueber allen diesen historischen und symbolischen Darstellungen in Bezug auf Christus sieht man sodann an der Decke, in einem grossen Medaillon, von reichen Ornamenten eingefasst, sein eigenes Bildniss.

3. Das andere Brustbild befand sich in den Pontianischen Grüften (an der Via Portuensis). Es ist, bis auf einige wenige Abweichungen, dem eben beschriebenen im Charakter ziemlich ähnlich, jedoch bekleidet und mit gewissen Eigenthümlichkeiten, die bereits auf eine etwas spätere Zeit der Darstellung zu deuten scheinen.

4. Ohne Zweifel gehen diese und ähnliche Portraitbildungen jedoch noch in eine frühere Zeit zurück; wir haben wenigstens eine Nachricht, derzufolge Alexander Severus (um das J. 230) in seiner Hauskapelle bereits Bilder des Orpheus, Abrahams und Christi aufgestellt hatte. — Was die schriftlichen Nachrichten, die über das körperliche Aussehen Christi auf uns gekommen sind, anbetrifft, so rühren dieselben zwar, in ihrer gegenwärtigen Abfassung, nicht aus so früher Zeit her; doch vermuthet man mit grosser Wahrscheinlichkeit, dass die
5. wichtigste unter diesen, der bekannte Brief des Lentulus an den römischen Senat, der zuerst in den Schriften des eilften Jahrhunderts gefunden wird, ursprünglich bereits gegen das Ende des dritten Jahrhunderts verfasst sei. In diesem Briefe des Lentulus (den man — jedoch wider die Geschichte — zum Vorgänger des Pilatus in der Statthalterschaft von Palästina macht) wird Christus beschrieben: „Als ein Mann von stattlichem Wuchse, ansehnlich, mit einem ehrwürdigen Antlitze, „welches die, so ihn sehen, sowohl lieben als fürchten können. „Seine Haare sind gelockt und kraus, etwas dunkel und glänzend, fliessen von den Schultern herab, und sind in der Mitte „nach Art und Weise der Nazaräer (irrthümlich statt Nasiräer) „gescheitelt. Die Stirn ist eben und überaus heiter, das Gesicht ohne Runzel oder Flecken, angenehm durch eine mässige Röthe. Nase und Mund sind ohne Tadel, der Bart ist „stark und röthlich, nach der Farbe der Haare, nicht lang, son-

Digitized by Google

„dern gespalten; die Augen schillernd (oculis variis) und leuch-
„tend." — Aehnlich ist die Beschreibung, welche, um die Mitte 6.
des achten Jahrhunderts, Johann von Damaskus, wie er sagt:
nach alten Schriftstellern, von Christi Aussehen abgefasst hat.
Jesus sei, so heisst es bei ihm, gewesen: „von stattlichem Wuchs,
„mit zusammengewachsenen Augenbraunen, schönen Augen,
„grosser Nase, krausem Haupthaar, etwas gebogen, im blühen-
„den Alter, mit schwarzem Bart und gelblicher Gesichtsfarbe,
„ähnlich seiner Mutter; mit langen Fingern" u. s. w. Spätere
Nachrichten sind mehr ausgeschmückt und folgen in gewissen
Einzelheiten der Gesichtsformen augenscheinlich schon den
bildlichen Darstellungen späterer Zeit.

Freilich geben diese Beschreibungen nur sehr allgemeine Umrisse, doch stimmen sie wenigstens in diesen mit jenen ältesten unter den vorhandenen Bildnissen überein; und beide, Bildnisse sowohl wie Beschreibungen, erweisen, dass bereits die ältesten christlichen Künstler in der Darstellung von Christi Persönlichkeit nicht nach Willkühr verfuhren, sondern einer bestimmten Tradition folgten, und auch in dieser Beziehung der Folgezeit die Hauptlinien vorgezeichnet haben.

§. 7. Ein anderer Geist der Darstellung spricht aus den gro- 1.
fsen **Mosaikgemälden**, welche sich in den ältesten christ-
lichen Kirchen erhalten haben. Vornehmlich **Rom** ist wie-
derum reich an Werken dieser Art, indem hier, im Hauptsitze
der christlichen Hierarchie, durch die Vergünstigungen der Kai-
ser seit Constantin und durch die Vermächtnisse frommer
Christen, die gröfsten Schätze zusammenflossen und die be-
deutendste Anzahl kirchlicher Gebäude aufgeführt ward. Es
gehören diese Mosaikgemälde (wie die Gebäude selbst) ins-
besondere der Zeit von der Mitte des fünften bis zur Mitte
des neunten Jahrhunderts an; sie bestimmen auf gewisse Weise
eine zweite Periode der alt-christlichen Kunst.

---

§. 7. Ciampini: *Vetera monumenta, in quibus praecipua musiva opera illustrantur.* — Joh. Georg Müller: die bildlichen Darstellungen im Sanctuarium der christlichen Kirchen vom fünften bis vierzehnten Jahrhundert. Trier 1835.

Digitized by Google

2. Die Anordnung derselben ist abhängig von den Eigenthümlichkeiten der Gebäude, zu deren Ausschmückung sie bestimmt waren. Die Basiliken — dies ist der Name jener ältesten Kirchen, welche nach dem Muster antiker Gebäude errichtet wurden — bestehen aus einem oblongen Hauptraum, dem Schiffe, dem sich insgemein Seitengänge anschliessen, und der in einer grossen, durch eine Halbkuppel überwölbten Nische schliefst. Vor dieser Nische befindet sich der Altar. Sie bildet somit den feierlichsten Theil des Baues und wurde stets, auch wenn das Uebrige minder verziert blieb, mit reichem Schmucke versehen. In riesiger Gröfse sind an dem Gewölbe jener Halbkuppeln insgemein die Gestalten Christi (selten der Maria), Apostel und andere Heilige zu seinen Seiten stehend, dargestellt; gewöhnlich erscheint über Christus eine Hand (die Allmacht des Vaters), die eine Krone über seinem Haupte hält. Darunter, auf einem schmaleren Streifen, steht das Lamm der Offenbarung mit zwölf anderen Schaafen (den zwölf Jüngern). Ueber und zu den Seiten des Bogens, welcher die Nische schliefst, sieht man in der Regel verschiedene, aus der Apokalypse entnommene Darstellungen, die auf die Zukunft des Herrn hindeuten: in der Mitte häufig ebenfalls das Lamm auf dem Throne, daneben die Symbole der Evangelisten, die sieben Leuchter, die vier und zwanzig Aeltesten, welche ihre Arme anbetend zu dem Lamme emporstrecken u. s. w. Bei den grösseren Basiliken, wo ein Querschiff vor jener Altarnische angeordnet ist, wird dasselbe durch einen grossen Bogen (Triumphbogen genannt) von dem Mittelschiffe getrennt; hier befanden sich jene apokalyptischen Darstellungen insgemein, wie es scheint, an dem Triumphbogen.

3. Jenes eigenthümlich symbolische Element, welches wir in den früher genannten Darstellungen vorherrschend sahen, findet hier somit nur noch in den Nebenräumen eine weitere Anwendung; die Gestalten im Hauptraume des Gewölbes haben keine andre Bedeutung mehr, als die ihre unmittelbare Erscheinung ausspricht. Aber sie haben auch nur diese Bedeutung; ein besonderer Moment, eine Handlung ist in ihnen

niemals vergegenwärtigt, und im Gegentheil muss die Stellung und Geberde, in welcher sie erscheinen, wiederum noch symbolisch genannt werden. Wenn Christus in der linken Hand das offene Evangelium hält und die rechte segnend erhebt, so dient dies nur zur Bezeichnung seiner heiligen Eigenschaften: er ist eben der Segnende, der Heiland. Wenn die Apostel und Heiligen Schriftrollen oder Aehnliches in der einen Hand tragen und mit der andern auf Christus hinweisen, so soll dies nur ihr Verhältniss zu letzterem ausdrücken. Eine ewige, ungestörte Ruhe und Feier ist somit der Grundcharakter all dieser Gestalten; die kolossale Grösse, in welcher sie dargestellt sind, erweckt in dem Betrachtenden das Gefühl eines ehrfurchtvollen Schauers; die ideale Gewandung und die gesetzmässigen Linien, in welchen dieselbe gefaltet ist, geben den Eindruck einer höheren, von keiner Leidenschaft getrübten Natur. Ein individuelles Leben fehlt ihnen freilich, und um so mehr, als die Technik in ihnen schon bedeutend mangelhafter erscheint als in den Kunstwerken der ersten Periode, am mangelhaftesten in denjenigen Werken, welche den letzten Jahrhunderten des angegebenen Zeitraumes, dem achten und neunten, angehören. Doch ist, in Bezug auf diese Technik, zu beachten, dass stets dieselben Typen nachgeahmt wurden, wo, wie bei den Heiligen der Bibel, die Vorbilder bereits in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kunst erfunden und festgestellt waren; und dass eigentlich nur die Darstellungen später aufgekommener Heiligen die Gesunkenheit und Rohheit der späteren Zeit deutlich machen. Namentlich unterscheiden sich letztere durch ein barbarisches, der künstlerischen Darstellung minder günstiges Costüm, während jene stets die grossartige Gewandung des classischen Alterthums beibehalten.

Eine sehr merkwürdige Ausnahme von dem allgemeinen, 4.
eben geschilderten Charakter jener alten Mosaiken bilden diejenigen, welche die Wände des Mittelschiffes von S. Maria maggiore zu Rom schmücken. Sie stellen, in einer bedeutenden Anzahl kleinerer Felder, geschichtliche Scenen, und zwar des alten Testaments dar, auf der einen Seite aus dem

Digitized by Google

Leben des Abraham, Isaac und Jacob, auf der andern aus dem Leben des Moses und Josua. Diese Werke gehören vermuthlich bereits dem fünften Jahrhunderte an; bestimmt werden sie in dem bekannten Bilderstreite des achten Jahrhunderts als schon vorhanden erwähnt. Hie und da sind sie in neuerer Zeit restaurirt und durch Malerei ergänzt.

5. Nächst Rom sind besonders die alten Kirchen von Ravenna reich an musivischen Darstellungen jener Zeit.

§. 8. Neben den Mosaiken ist gleichzeitig noch die Kunst der Miniaturmalerei, welche die für den Gottesdienst nöthigen Bücher u. a. ausschmückte, zu berücksichtigen. Das
1. wichtigste unter den vorhandenen Werken dieser Art ist eine, in der vatikanischen Bibliothek zu Rom befindliche Pergamentrolle von mehr als dreissig Fuss Länge, welche die Hauptereignisse des Buches Josua darstellt. Hier tritt bereits eine vollkommen entwickelte historische Malerei auf, und zwar im Einzelnen mit einer so eigenthümlichen Lebendigkeit, mit einem so kräftig ausgesprochenen Gefühle, mit soviel allgemeinem Sinn für Form, dass man die Erfindung dieser Compositionen in die früheste Zeit des christlichen Alterthums zurückzuversetzen und noch einen entschiedenen Einfluss der antiken Kunst auf dieselbe anzunehmen genöthigt ist; letzteres um so mehr, als auch die Trachten und Bewaffnungen, die vielfachen Personificationen der Städte, Flüsse, Berge u. dergl. vorzugsweise auf die Antike zurückzudeuten scheinen. Uebrigens können die in Rede stehenden Miniaturen in solchem Falle selbst nur Copien älterer Werke sein, da sowohl die besondere Durchführung der Zeichnung bereits mannigfach mangelhaft erscheint (namentlich, was die Gelenke der Hände und Füsse anbetrifft), als auch die dabei befindliche Schrift einer spätern Zeit angehört.

In der Folge, d. h. am Ende des achten und im neunten

---

§. 8, 1. Vergl. S. d'Agincourt: *histoire de l'art par les monumens etc. Peinture, tab.* 28—30. — C. F. von Rumohr, Italienische Forschungen, I, S. 166

Digitized by Google

Jahrhunderte ist besonders die Schule der Miniaturmaler wichtig, welche vorzugsweise durch die karolingischen Kaiser beschäftigt scheint. Zu deren Arbeiten gehören vornehmlich die Ausschmückungen der grossen Bibelhandschrift, welche früher 2.
in S. Paolo fuori le mura zu Rom aufbewahrt wurde und sich gegenwärtig in S. Calisto, jenseit der Tiber, befindet, und welche auf Befehl Karls des Grossen geschrieben wurde. Ferner: das Evangelienbuch Lothar's in der Pariser Bibliothek, das 3.
Evangelienbuch Karls des Kahlen, ehemals in St. Emmeram zu 4.
Regensburg, gegenwärtig in der Hofbibliothek zu München, u. a. m. Die Bilder in diesen Werken sind zwar bereits beträchtlich roh und plump, sowohl in der Zeichnung als in der Malerei; jedoch erinnert auch hier jener pastosere Farbenauftrag dessen schon oben gedacht wurde, immer noch an die Technik des classischen Alterthums (in der folgenden Zeit verschwindet derselbe ganz); und auch die Zeichnung enthält noch einzelne Reminiscenzen an jene Technik, wie namentlich in den Kaiserbildnissen, welche die ersten Seiten dieser Handschriften schmücken, eine eigenthümliche Grossartigkeit in der Haltung und in dem Faltenwurfe der Gewandung nicht zu verkennen ist.

§. 9. In diesen Malereien gewahren wir das letzte Aufleuchten jener ältest christlichen Kunst. In Italien, wo durch die Kriege der Griechen, durch die Herrschaft der Longobarden und Karolinger alle bestehenden Verhältnisse aufgelöset und die grösste Verwirrung im öffentlichen und im Privatleben herbeigeführt war, erlosch von dieser Zeit ab die Kunst gänzlich, wenn man anders die äusserste Formlosigkeit, Plumpheit

---

§. 8, 2. d'Agincourt, *l. l. Peinture, t.* 40—45.

§. 8, 3. Dibdin: *a bibliographical, antiquarian etc. tour in France and Germany. T. II. p.* 156, 163.

§. 8, 4. Colomann Sanftl.: *Diss. in aureum SS. Evangeliorum codicem ms. Monast. S. Emmerami.*

§. 9. Vergl. v. Rumohr a. a. O. S. 240—249.

Digitized by Google

und Unsicherheit in der Zeichnung, die nur theilweise Ausfüllung derselben mit rohen Farbenflecken, dergleichen in den einzelnen wenigen Arbeiten der Italiener des zehnten und eilften Jahrhunderts vorkömmt, nicht als „Kunst" bezeichnen will.

1. §. 10. Im byzantinischen Reiche dagegen erhielt sich die Ausübung der Kunst, indem man ihrer, um den Prunk des Hofes und der Kirche zu unterstützen, bedurfte. Die Byzantiner sind es, welche den Styl jener altrömisch christlichen Kunst und eine gewisse Handfertigkeit bewahrten und sie dem neuen Leben, das im Occident, vornehmlich in Italien, mit dem dreizehnten Jahrhundert erwachte, wiederum einimpften. Freilich ist nicht zu übersehen, dass sie, wie ihr gesammtes Leben ein Formelles war, eben auch nur die äusserlich todte Form jener früheren Kunstbildungen aufbewahrt haben; aber es war diese Form doch einst der Ausdruck eines tief-innerlichen wahrhaften Gefühles gewesen, sie trug die Möglichkeit in sich, wiederum begeistiget zu werden und den Sinn somit auf eine würdige Bahn zu lenken.

2. Die Darstellungen byzantinischer Kunst sind also grösstentheils wirkliche Nachbildungen vorhandener, aus besserer Zeit überlieferter Werke; ja es gehen auch hier einzelne derselben (vornehmlich wiederum die Darstellungen allegorischer Figuren) bis in das classische Alterthum zurück; es finden sich unter diesen nicht selten sehr bedeutende, geistvolle Motive. Was aber die besondere Kenntniss der Natur, d. h. des menschlichen Körpers, anbelangt, so fehlt dieselbe fast ganz, wie sich überall aus der Zeichnung des Nackten und aus dem Faltenwurfe der Gewandung ergiebt; die Falten befolgen wenig das Gesetz der Körperformen, sie laufen in starren Linien, scharf und parallel neben einander hin. Den Köpfen der dargestellten Figuren fehlt es zwar nicht an charakteristischer Bildung; der Ausdruck derselben ist jedoch nicht blos mangelhaft: es ist ihnen insgemein zugleich etwas gespensterhaft Starres, der typisch wiederkehrende Zug einer dumpfen, knechtischen Bangigkeit aufgeprägt. Im Gesammtverhältniss sind die Gestalten lang und hager; in der Bewegung leblos, so dass sie selbst

Digitized by Google

die nothwendigen Gesetze der Schwere nicht beobachten und auf ebenem Boden zu straucheln scheinen. Wenn aber, all diesen Mängeln zum Trotz, in vielen Werken der byzantinischen Kunst edlere Motive erhalten sind, so fehlen dieselben bei denjenigen Darstellungen gänzlich, deren Erfindung (wie wir dasselbe bereits bei den römischen Mosaiken bemerkten) einer späteren Zeit angehört. Hier zeigt sich, in dem gänzlichen Mangel an Form und Geberde, in der Ueberladung mit wüstem orientalischem Schmucke, ein vollständiges Unvermögen für eigene künstlerische Produktion. Auch hieher gehören die Darstellungen späterer Heiligen, insbesondere der Maria mit dem Kinde. Ausserdem ist noch der (ebenso erst in späterer Zeit aufgekommenen) eigenthümlichen Darstellungsweise des gekreuzigten Heilandes zu erwähnen, welche ihn — charakteristisch genug für byzantinische Kunst — als unter den Martern erliegend, mit hängendem Haupte, mit schlaffen Knieen und seitwärts ausgesenktem geschwelltem Leibe bildete, während bereits die ersten national italienischen Bilder des Gekreuzigten denselben in aufgerichteter Stellung, als Sieger über das körperliche Leiden, zeigen.

In der Ausführung sind die byzantinischen Malereien, die Tafeln sowohl als die Miniaturen der Handschriften, insgemein ausserordentlich sauber, wenn auch ohne sonderliche Harmonie der Farben. Eigenthümlich ist ihnen ein grünlich-gelblicher, verdunkelnder Hauptton, welchen man einem zäheren Bindemittel zuschreibt (ein Umstand, der zugleich einen besonderen gestrichelten Auftrag der Farbe hervorgebracht hat), sowie die häufige Anwendung des Goldes, besonders in den ganz vergoldeten Gründen. Letzteres war bei den früheren, roheren Italienern nicht der Fall, sowie sie sich ebenfalls bereits in jener Zeit eines helleren, flüssigeren Bindemittels bedienten.*)

So lange das Scheinleben des östlichen Kaiserthums währte, 3.
und bis auf unsere Zeit, haben die Griechen fortgefahren, in der angegebenen Kunstweise zu malen, ohne andere, als etwa

---

*) v. Rumohr, a. a. O. S. 296. ff.

Digitized by Google

nur äusserliche Eindrücke von Italien her aufzunehmen und damit zu verbinden. Vielfach jedoch wurde späterhin in Italien für griechische Rechnung gemalt und zumeist nur das Allgemeine des griechischen Typus und ihre Farbenbehandlung beibehalten: im Uebrigen legte man hiebei bereits die lebendigeren Motive der neugebildeten Kunst zu Grunde.

4. Die kirchliche Bildnerei der Russen ist eine Verzweigung derselben sauberen, aber geistlosen Darstellungsweise.

Digitized by Google

Zweites Buch.

Erstes Stadium der Entwickelung.

Meister des dreizehnten Jahrhunderts.

---

§. 11. Aus den wilden Gährungen des siebenten, achten 1. und neunten Jahrhunderts hatten sich die italienischen Freistaaten und Herrschaften mit eigenthümlicher frischer Lebenskraft hervorgearbeitet; sie waren in den Kämpfen mit Kaiser Friedrich I., in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, zu einer bewussten Selbständigkeit gediehen. Mächtige Dome, welche sich aller Orten in fröhlichem Wetteifer erhoben, geben dessen ein vollgültiges Zeugniss. Es war die Zeit gekommen, in welcher auch das Verlangen nach Werken der bildenden Kunst erwachen und erfreuliche Früchte tragen sollte.

Zunächst freilich waren es, bei dem tiefen Verfall der 2. heimischen Kunst, meist byzantinische Künstler, welche man beschäftigte, byzantinische Muster, welche man befolgte; man begann damit, dass man dieselben altüberlieferten Typen, welche wir im Vorigen kennen gelernt haben, eben auch nur wiederholte. Bedeutenden Anstoss zur Verpflanzung byzantinischer Kunstwerke sowohl als byzantinischer Künstler nach Italien, gab die im J. 1204 erfolgte Eroberung und Plünderung Constantinopels durch die Lateiner. Bald aber musste sich auch im Bereiche der Kunst der allgemeine Lebensdrang geltend machen; es mussten auch hier bestimmte Persönlichkeiten auftreten, der todten Form ein neues Leben einzuhauchen und dieselbe den Zwecken der Gegenwart gemäss zu modificiren.

Digitized by Google

1. §. 12. Vornehmlich, und schon vor der Eroberung Constantinopels, scheint Venedig, welches in nächster Verbindung mit dem Orient stand, den Verkehr mit den byzantinischen Künstlern eingeleitet zu haben. Venedig selbst besitzt an den Gewölben und oberen Wänden der ganz in neugriechischer Weise erbauten Markuskirche eine Menge musivischer Darstellungen auf Goldgrund, welche im strengsten byzantinischen Style, und gewiss nicht später als im zwölften Jahrhunderte ausgeführt sind. Es sind Gestalten und Scenen des neuen Testaments. — Die Mosaiken hingegen, welche sich an den Gewölben und Lünetten der um diese Kirche herumlaufenden Vorhalle befinden, — sie stellen Scenen des alten Testamentes von der Schöpfung der Welt bis auf Moses dar — zeigen bereits in der schöneren Zeichnung, der freieren Bewegung der Gestalten u. s. w., die Spuren eines lebendig schaffenden Geistes; auch verrathen sie in gewissen Einzelheiten schon ein neues, bewusstes Eingehen auf antike Vorbilder, vornehmlich in den bei der Schöpfungsgeschichte thätigen Engelgestalten (den Elohim?), welche auffallend an die Bildung antiker Viktorien erinnern, — Alles Umstände, die wir auch bei anderen, der erwachenden Kunst des dreizehnten Jahrhun-
2. derts angehörigen Darstellungen wiederfinden. Hieher gehören vornehmlich noch die musivischen Darstellungen an dem achteckigen Kuppelgewölbe der Johanniskirche zu Florenz; auch diese zeigen, neben dem allgemeinen Typus der byzantinischen Kunstweise, im Einzelnen bereits glücklich bewegte,

---

§. 12, 1. Das Verzeichniss der Mosaiken der genannten Vorhalle s. im Tübinger Kunstblatt, 1821, n. 32 u. 33. — Hr. v. Rumohr (It. Forsch. I, S. 175) ist zwar der Meinung, dass diese Mosaiken, sowie die Vorhalle selbst, noch den Zeiten des griechischen Exarchates (des sechsten und siebenten Jahrhunderts) angehören. Doch ist es nicht füglich annehmbar, dass die Vorhalle älter sei als das übrige Kirchengebäude; auch finden sich in den Mosaiken selbst gewisse Eigenthümlichkeiten, — indem nicht alle Figuren auf weissem Grunde stehen, indem nicht alle mittelalterliche Trachten vermieden sind, — welche den von Hrn. v. Rumohr aufgestellten Gründen widersprechen.

Digitized by Google

der classischen Kunst verwandte Motive. Sie bestehen aus verschiedenen Abtheilungen, in deren oberster Engelschaaren, in der zweiten die Geschichten der Genesis, in der dritten das Leben Josephs, in der vierten das Leben Christi, in der fünften das Leben Johannis des Täufers, und über der Hauptcapelle eine riesige Gestalt Christi, dargestellt sind. Als Verfertiger derselben wird, neben griechischen Meistern, Andrea Tafi genannt. — Ein grosses Mosaik an der Vorderseite des 3.
Doms von Spoleto, welches den Erlöser auf dem Throne, Maria und Johannes zu seinen Seiten, darstellt und mit der Jahrzahl 1207 und dem Namen des Meisters, Solsernus, bezeichnet ist, giebt die gewöhnliche byzantinische Vorstellungsart wenigstens in einer eigenthümlichen Grossheit und Würde wieder.

Wie in der Kunst des Mosaiks, so fehlt es auch in der eigentlichen Malerei nicht an Beispielen des neu erwachenden Lebens. Zu den wichtigsten unter den älteren Werken der 4.
Art dürften die Wandmalereien im Baptisterium zu Parma gehören, vornehmlich die an der Decke befindlichen, welche vermuthlich um das Jahr 1230 ausgeführt sind. Sie sind in drei Abtheilungen getheilt: in der obersten befinden sich die Apostel und die Symbole der Evangelisten; darunter die Propheten und andre Männer des alten Testaments (in einer Nische Christus mit der Maria und Johannes dem Täufer); in der dritten Reihe, zwischen den Fenstern, sind zwölf Scenen aus dem Leben des Täufers Johannes, — neben den Fenstern stets zwei Heilige, dargestellt. Auch hier zeigt sich in der Technik noch alle Härte, welche den byzantinischen Darstellungen eigen ist; zugleich aber, neben einer kräftigen und blühenden Farbe, eine eigenthümliche, selbst bis zur Uebertreibung durchgeführte Leidenschaftlichkeit in den Bewegungen. Der Engel, der verschiedene Male vorkömmt, scheint den Boden kaum zu

---

§. 12, 3. v. Rumohr, im Tüb. Kunstbl. 1821, n. 9, wo eine Abbildung, und It. Forsch. I, S. 332.

§. 12, 4. Fr. K. im Tüb. Kunstbl. 1827, n. 6—8.

Digitized by Google

berühren, so hastig schreitend tritt er auf; die Jünger, die zu Johannes in die Wüste treten, scheinen ebenfalls in der grössten Eile begriffen; die Bewegungen des taufenden Johannes, der flehenden Kranken, der forteilenden Jünger in der Gefangennehmung, des enthauptenden Soldaten scheinen aus einer Phantasie geflossen zu sein, welche sich die lebendigsten und heftigsten Bewegungen mit Liebe vergegenwärtigte. Dieser mächtige und ergreifende Geist offenbart sich auch in den ruhigen Stellungen, vornehmlich in der edlen, grossartigen Würde des Daniel und der beiden Propheten zu seinen Seiten. Man sieht in diesen Werken den gewaltsamen Kampf, den eine jugendlich kräftige Phantasie zur Bewältigung der noch todt gegenüberstehenden Form beginnt.

Nicht so bedeutend in Bezug auf inneres Leben sind die bekannten Werke zweier namhaften Künstler jener Zeit. Der
5. eine ist Guido von Siena, von dem sich in S. Domenico zu Siena (in der zweiten Kapelle links) ein grosses Madonnenbild, mit dem Namen des Meisters und mit der Jahrzahl 1221, befindet. Dies Gemälde ist noch in vollständig byzantinischem Style, jedoch nicht ohne eine gewisse Grossartigkeit und eine besondere naive Eigenthümlichkeit in der Stellung
6. der Hauptfigur. Der zweite ist Giunta von Pisa, dessen Namen und die Jahrzahl 1236 ein nunmehr verloren gegangenes Bild des Gekreuzigten trug, welches sich in S. Francesco zu Assisi befand. Unter den vorhandenen Werken, welche man ihm (freilich nicht mit hinreichender Gewähr) zuschreibt,
7. sind ausser einem Krucifix in S. Ranieri und einer Tafel mit
8. Heiligen in der Kapelle des Campo Santo zu Pisa, vornehm-

---

§. 12, 5. S. d'Agincourt l. l. Peinture, t. 107. — Fr. K. im Tüb. Kunstbl. 1827, n. 47. — v. Rumohr: It. Forsch. I, S. 334. — Das Bild ist übermalt, jedoch nur zum Theil, so dass an den Engeln der oberen Ecken die alte Technik noch vollständig ersichtlich ist. — Die Unterschrift enthält die sinnreich spielenden Verse:

Me Guido de Senis diebus depinxit amoenis,
Quem Christus lenis nullis velit angere poenis.

§. 12, 6. Fr. im Tüb. Kunstbl. 1827, n. 26—27.

Digitized by Google

lich einige Wandmalereien in der Oberkirche S. Francesco zu Assisi — Verzierungen um das hinterste Fenster der Altarnische bildend — zu nennen, deren Verfertiger, wenn auch eben nicht als ein sonderlich geistvoller Künstler erscheint, gleichwohl als mit einem gewissen reineren Gefühle für die Bedeutung der Form und für heitere Farbe begabt, wie solches bei den wirklichen Byzantinern gefunden wird.

§. 13. Es ist schon erwähnt worden, dass sich bereits in denjenigen Werken, welche den ersten Beginn der auflebenden Kunst bezeichnen, im Einzelnen Motive vorfinden, die in gewissem Grade an die Werke der classischen Kunstzeit erinnern. Noch auffallender wird dies in anderen Kunstwerken, welche dem weiteren Verlaufe des dreizehnten Jahrhunderts angehören. Wir erkennen in diesen ein absichtlicheres, ausgedehnteres Studium der Antike, welches eine verhältnissmässige Reinigung der Formen und somit eine genauere Beobachtung der Natur einleitete und welches vornehmlich das Grossartige in dem, was die Byzantiner überliefert hatten, herausfühlen und neu gestalten lehrte. Derjenige Künstler, bei dem dies Studium am Entschiedensten ersichtlich ist, der auf die Verbreitung desselben unstreitig den grössten Einfluss ausgeübt hat, der überhaupt die erste Stelle unter den Meistern dieses Jahrhunderts einnimmt, ist der Bildhauer Nicola Pisano, — ein Künstler, dessen hohe Vollendung unbegreiflich bleibt, wenn wir nicht auch, neben all jenen fördernden Umständen, die Macht des Genius zu verehren wissen. Uebrigens steht jenes eigenthümliche Aufleben des antiken Geistes in der italienischen Kunst durchaus im Einklange mit den allgemeineren Richtungen jener Zeit in Philosophie und Politik. Entschieden, wenn schon (wie es in der Natur der Sache lag) nicht in so höchst auffallender Weise, wie in der plastischen Kunst, zeigt sich dieselbe Richtung auch bei den Meistern der Malerei, deren Blüthe der späteren Zeit des dreizehnten und den ersten Jahren des folgenden Jahrhunderts angehört.

§. 14. Der erste unter diesen ist der Florentiner Gio-

Digitized by Google

vanni, aus der edlen Familie der Cimabue, welcher (nach Vasari's Angabe) im Jahre 1240 geboren ist und bald nach dem J. 1300 gestorben zu sein scheint. Unter die Werke, welche man ihm, und zwar mit grösster Wahrscheinlichkeit, zuschreibt, gehören zuerst zwei grosse, in Florenz befindliche
1. Madonnenbilder. Das ältere von diesen, früher in der Kirche Sta. Trinità, das gegenwärtig in der Gallerie der Akademie aufbewahrt wird und darunter einige grossartige Darstellungen von Propheten und Patriarchen angebracht sind, schliesst sich jedoch noch vorzugsweise der byzantinischen Manier an. Das
2. jüngere befindet sich in S. Maria Novella (in der südlichen Kapelle des Queerschiffes); hier sind knieende Engel zu den Seiten der Madonna dargestellt und der Rand des Bildes ist mit kleinen Medaillons geschmückt, auf denen die Brustbilder von Heiligen angebracht sind. Dies Gemälde befolgt im Ganzen zwar auch noch die byzantinische Anordnung, doch ist hier dieselbe bereits mit künstlerischer Freiheit aufgefasst, die Zeichnung durch Naturanschauung vervollkommnet, und namentlich die Malerei (im Gegensatz gegen die Strenge der Byzantiner) ungemein weich ausgeführt. Vorzüglich meisterhaft ist der Christusknabe auf dem Schoosse der Maria, sowie ein Theil der erwähnten Medaillons, besonders diejenigen, in welchen dem Künstler nicht ein barbarischer, in den letzt vergangenen Jahrhunderten erfundener Typus vorgeschrieben war, sondern wo die aus der altchristlichen Zeit überlieferte Darstellungsweise eine freiere Behandlung erlaubte. Es wird uns gemeldet, dass dies Bild nach seiner Vollendung unter festlichem Gepränge und grossem Jubel des Volkes vom Hause des Künstlers nach der Kirche hinübergeführt worden sei.

---

§. 14, 1. Ein Umriss desselben bei Riepenhausen: Geschichte der Malerei, I, T. 6.

§. 14, 2. Umrisse desselben bei Riepenhausen, a. a. O. I, T. 7; und *d'Agincourt, Peinture, pl.* 108. Umrisse von zweien jener Medaillons im Tüb. Kunstblatt, 1821, u. 9, zu einem grösseren Aufsatze des Hrn. v. Rumohr.

Digitized by Google

Dem Bilde in S. Maria Novella sehr verwandt und, wie 3.
es scheint, von derselben Hand gemalt, ist ein colossaler Petrus in trono mit zweien Engeln, der sich in S. Simone zu Florenz, auf einem verlassenen Altar in einem dunklen Gange zwischen Kirche und Sakristei, befindet. Von dem grossen Mo- 4.
saik, welches die Haupt-Tribune des Domes von Pisa schmückt, einem riesigen Christus, zu dessen Seiten Johannes der T. und Maria stehen, ist der grösste Theil, dokumentlichen Nachrichten zufolge, von Cimabue gegen das Ende seines Lebens ausgeführt worden. Doch scheint hier der Geist des Künstlers durch den vorgeschriebenen kirchlichen Typus gebunden gewesen zu sein.

§. 15. Ungleich wichtiger jedoch, als die beiden genannten Altartafeln, sind die grossen Wandmalereien, welche dem 1.
Cimabue in der Oberkirche des h. Franciscus zu Assisi zugeschrieben werden; erst in diesen zeigt sich sein grosses Talent in vollständiger Entwickelung. Wir dürfen die Klosterkirche des h. Franciscus zu Assisi als einen der bedeutsamsten Punkte für die Entwickelungsgeschichte der neueren Malerei betrachten. Schon für die Architekturgeschichte ist sie bemerkenswerth, indem sie, in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, durch fremde Baumeister in dem für Italien damals noch fremden gothischen Baustyle errichtet wurde; ebenso durch die eigenthümliche Anlage zweier fast gleich ausgedehnter Kirchen übereinander, von denen die untere ursprünglich die Grabkirche des h. Franciscus bildete, und nur die obere für den gewöhnlichen Gottesdienst des Klosters bestimmt war. Die grosse Verehrung dieses heiligen Ortes zeigt sich vornehm-

---

§. 14, 3. E. Förster, Beiträge zur neuern Kunstgesch. S. 101.

§. 14, 4. Ebendas. S. 97 ff.

§. 15, 1. Die Gründe, welche Hr. v. Rumohr, It. Forsch. II, S. 30, für die Aechtheit jener beiden Madonnenbilder beigebracht, dürften, wie es scheint, ihre Anwendung auch auf die genannten Wandmalereien finden. — Vergl. Fr. K. im Tüb. Kunstblatte 1827, No. 28, 34, 35, 38 — 40.

Digitized by Google

lich in dem reichen Schmuck von Wandgemälden, womit die Kirche im dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderte bedeckt wurde. Schon griechische Meister, und nach ihnen, wie man annimmt, Giunta von Pisa, hatten daselbst bedeutende Malereien ausgeführt, von denen jedoch nur noch Weniges zu erkennen ist. Cimabue ward zur weiteren Fortführung der angefangenen Werke berufen. Was er vielleicht in der Unterkirche malte, ist nicht mehr vorhanden; seine Arbeiten im Chor und dem Queerschiff der Oberkirche sind fast gänzlich erloschen. Von dem Uebrigen jedoch ist noch manches Bedeutende erhalten.

2. Hieher gehören zuerst die ihm zugeschriebenen Malereien der gewölbten Decke des Langschiffes. Diese besteht aus fünf quadratischen Haupträumen, von denen der erste, dritte und fünfte mit Figuren, der zweite und vierte nur mit goldenen Sternen auf blauem Grunde geschmückt sind. Der erste Raum, über dem Chore, enthält die Gestalten der vier Evangelisten, die jedoch ebenfalls bereits fast erloschen sind. In den durch die Gewölbrippen von einander gesonderten Dreieckfeldern des dritten Raumes befinden sich Medaillons mit den Bildern Christi, der Maria, Johannes des Täufers und des Franciscus; der Charakter dieser Gemälde dürfte ungefähr dem, welchen man in Cimabues genannten Altarbildern findet, gleichzustellen sein; das Gesicht der Maria namentlich ist dem, welches seine Tafel in S. Maria Novella zu Florenz zeigt, entschieden verwandt. Interessanter jedoch als diese Medaillons sind die Verzierungen, womit sie eingefasst werden. Hier sieht man in den unteren Winkeln der Dreieckfelder nackte Genien dargestellt, welche geschmackvolle Vasen auf ihren Köpfen tragen; reiche Blumenranken wachsen aus diesen Vasen empor, an denen sich andre Genien aufschwingen, Früchte pflücken, oder in den Kelchen der Blumen lauschen. Hier erkennt man, in den freien Bewegungen der Genien, in der für einen ersten Versuch schon wohlgelungenen Modellirung des Nackten, eine entschiedene und nicht unglückliche Annäherung an die Antike; einer dieser Genien hat auch eine auffallende Aehnlich-

Digitized by Google

keit mit denjenigen, welche in der classischen Kunst mit gesenkter Fackel zu den Seiten der Sarkophage zu stehen pflegen. — Am fünften Gewölbe sieht man die Gestalten der vier vorzüglichsten Kirchenlehrer, in denen man jedoch nicht die Hand des Cimabue selbst, sondern eines seiner Nachahmer erkennen will.

Wichtiger noch sind die Malereien, womit Cimabue den 3.
oberen Theil der Wände des Langschiffes, zu den Seiten der Fenster, ausschmückte. Auf der linken Wand, vom Chore aus gesehen, stellte er hier die Geschichten der Genesis und der Patriarchen des alten Testaments, auf der rechten die Begebenheiten der Geburt und der Passion Christi dar. Die vorzüglichsten unter den erhaltenen dieser Gemälde sind: Joseph mit seinen Brüdern, die Hochzeit zu Kana, die Gefangennehmung Christi und die Abnahme vom Kreuz. Auch diese zeigen noch die Schule der byzantinischen Kunst, zugleich aber das Todte, Starre und Hässliche derselben bis auf einen gewissen Grad bereits vollkommen beseitigt; in ihnen ist es dem Künstler gelungen, die lebendige Entwickelung eines besondern, vorübergehenden Momentes, in Gruppirung der Massen, in Stellung und Geberde der einzelnen Personen, bereits genügend und mit Sicherheit festzuhalten. Freilich erkennt man auch hier noch, — ähnlich wie bei den genannten Kuppelgemälden im Baptisterium von Parma, — wie der Geist des Künstlers gerungen, um der überlieferten Form den Ausdruck einer lebendigen Idee aufzuprägen; jedoch ist hier jene Leidenschaftlichkeit in den Bewegungen der dargestellten Personen durch einen eigenthümlichen Zug von Grossheit und Würde bereits erfreulichst gemässigt. Aber nur bis auf einen gewissen Grad hat der Künstler die Belebung seiner Gestalten durchzuführen vermocht, soweit es nemlich zu jener bestimmten Darstellung einer besonderen Handlung nöthig war; Alles, was zur weiteren Nachahmung der Natur in ihren einzelnen Eigenthümlichkeiten, was zur Auffassung selbständig schöner Motive gehört, mangelt noch entschieden. Die Form der Gesichter ist einander noch durchaus ähnlich, der Ausdruck in den

Digitized by Google

Mienen erscheint noch gebunden. Bei alledem indess sind diese Werke vornehmlich als diejenigen zu betrachten, welche einer freieren Kunst die Bahn gebrochen haben.

4. Der untere Theil an den Wänden des Langschiffes (unterhalb der Fenster) enthält in acht und zwanzig Feldern die Lebensereignisse des Heiligen, welchem die Kirche gewidmet ist. Sie sind von verschiedenen Händen ausgeführt und tragen in ihren Hauptformen bereits den Stempel des vierzehnten Jahrhunderts. Doch geht durch dieselben häufig noch ein Zug von byzantinischer Darstellungsweise, so dass man, wie es scheint, nicht ohne Grund vermuthen darf, dass sie von Schülern Cimabue's ausgeführt seien. Wir werden auf die bedeutenderen von ihnen zurück kommen (§. 20, 9.)

§. 16. Ein dem Cimabue verwandtes Bestreben sieht man in einigen Mosaikarbeiten, welche von gleichzeitigen Künstlern ausgeführt wurden. Dahin gehören die Mosaiken
1. in den Altartribunen der Kirche S. Giovanni in Laterano und
2. S. Maria Maggiore zu Rom, welche beide mit dem Namen des Jacobus Torriti bezeichnet sind; das erste stellt verschiedene Heilige, das zweite die Krönung Mariä dar. Dahin die dem Gaddo Gaddi zugeschriebenen Werke: Eine Krö-
3. nung Mariä im Dome von Florenz, oberhalb des Hauptporta-
4. les; verschiedene Scenen am Giebel (innerhalb der jetzigen
5. Vorhalle) von S. Maria Maggiore zu Rom; eine Himmelfahrt Mariä im Dome zu Pisa u. s. w. Diese Werke tragen bereits das Gepräge eines schöneren und würdigeren Styles.

§. 17. Ebenfalls zur Richtung des Cimabue gehörig, aber ungleich weiter entwickelt, erscheint Duccio, der Sohn des sienesischen Bürgers Buoninsegna. Nach den über ihn vorhandenen Dokumenten geht hervor, dass er bereits im J. 1282 ein zu Siena ansässiger Maler war, dass er im J. 1308 die Anfertigung einer grossen Tafel für den Hauptaltar des Do-

---

§. 15, 4. Vergl. Fr. K. a. a. O. n. 42. — Hr. v. Rumohr, It. Forsch. II, S. 67, schreibt diese Arbeiten fast sämmtlich dem Parri Spinello, einem Meister des fünfzehnten Jahrhunderts, zu.

Digitized by Google

mes von Siena übernommen und dieselbe im J. 1311 vollendet hatte. Diese Tafel, welche bei ihrer Vollendung bereits 1.
den Stolz von Siena bildete, — auch sie wurde, wie es von jenem Madonnenbilde Cimabue's berichtet ist, in festlicher Procession aus der Werkstatt des Künstlers nach dem Dome getragen, — ist noch gegenwärtig mit der Namensunterschrift des Meisters vorhanden und ein wunderbar vollendetes Beispiel in jenem ersten Style der neueren Malerei. Sie war auf der vorderen und auf der Rückseite bemalt; nachmals hat man beide Seiten von einander getrennt, und so finden sich dieselben gegenwärtig an den Wänden des Sieneser Domes befestigt.

Wir betrachten zunächst die Rückseite, welche in zwanzig bis dreissig Feldern kleine Darstellungen (die Figuren etwa eine Palme hoch), aus der Passionsgeschichte Christi enthält. Auch hier wiederum zeigen sich im Allgemeinen noch die in der byzantinischen Kunst vorgefundenen Motive, die jedoch aufs Lebendigste und mit tiefster Empfindung aufgefasst sind; auch hier, wie beim Cimabue, jene grossartig kräftige Leidenschaftlichkeit in den Bewegungen, die jedoch noch feierlicher, noch rhythmisch vollendeter erscheint. Zugleich aber ist hiemit ein so classischer Schönheitssinn, eine so liebenswürdige Naivetät, eine so meisterliche Ausführung im Nackten und in der Gewandung verbunden, wie sie in der That für jene Zeit nicht erwartet werden konnte: vor diesem Bilde möchte man meinen, dass Duccio nur noch wenige Stufen von dem Gipfel der neueren Kunst entfernt gewesen wäre. Besonders beachtenswerth ist endlich der Umstand, wie es Duccio möglich machte, die Hauptmomente der Passionsgeschichte in soviel einzelne Darstellungen (wie oben erwähnt) zu zerlegen. Denn trotz der Vereinzelung und Trennung der Momente ist gleichwohl eine jede Darstellung mit einer reichlichen Fülle von Figuren ausgestattet, in deren Gestaltung und Zusammensetzung durchweg so neue und überraschende

§. 17, 1. Fr. K. im Tüb. Kunstblatt, 1827. No. 49—51.

Motive angewandt sind, dass sie Zeugniss geben von einem nie verlegenen Erfindungsgeiste, von der umsichtigsten Besonnenheit, von der tiefsten Durchdringung des inneren und äusseren Lebens, und von einer Vertiefung in seinen Gegenstand, wodurch eine bis in das Einzelnste gehende Individualisirung mit der reinsten Objectivität sich verbindet.

Wir wollen nur eine von diesen zahlreichen Darstellungen, und zwar die erste, welche den Einzug Christi in Jerusalem enthält und eins der grösseren Felder bildet, näher betrachten. Die Scene ist nahe vor dem Thore. Jesus reitet zur Linken auf der Eselin, neben welcher das Füllen geht. Hinter ihm sind die Apostel, alle voll Kraft in den Männer- oder Jünglingsgesichtern. Unter ihnen zeichnet sich besonders Johannes durch Schönheit aus. Ihre auf das Volk gerichteten Gesichter scheinen diesem zu sagen: Hier bringen wir Euch Euren König. Jesus selbst scheint eben mit würdigem, ernstem Blick, der nicht frei von Wehmuth ist, die Rechte aufgehoben, die Worte des Weh's über die Stadt auszusprechen. Ueber ihm pflücken Männer in und unter Bäumen Zweige von denselben. Von den Zinnen der Stadtmauer und über eine Gartenmauer unter den Mauern der Stadt schaut eine Menge von Männern, Weibern und Kindern mit ernsten Blicken, aber voll inniger Theilnahme an dem, was sich begiebt. Vor dem Erlöser her zieht der Volkshaufen. Einige sehen sich um und breiten mit dem Ausdrucke der innigsten Ehrerbietung Kleider auf dem Wege aus, Andre tragen Zweige vor ihm her; noch Andre werden wider ihren Willen fortgedrängt und schauen noch, so gut sie in diesem Drange können, nach dem Könige um. Kurz, es ist ein solches Getümmel auf dem kleinen Raume dargestellt, worin jede Figur nicht etwa blos mit ihrem Körper, sondern durch die Theilnahme ihrer Seele eine Rolle spielt, dass etwas Aehnliches unter den Werken der Malerei schwer zu finden sein dürfte; gewiss ist die Idee eines solchen Getümmels hier so erschöpfend und befriedigend ausgeführt, dass ein grösserer Aufwand dazu schwerlich von Ueberfluss frei gesprochen werden könnte. Im Thore stehen

Digitized by Google

die Pharisäer und Schriftgelehrten, von denen sich einige über das Aufsehen ärgern, welches ihr Gegner macht, und von Neid verzehrt werden. Andere wundern sich mit aufgehobenen Händen über seine unerhörte Kühnheit. Doch sind auch einige darunter, denen man die boshafte Zuversicht auf dem Gesichte liest, da sie seiner schon Herr werden wollen. — Wie diese Darstellung durch den kunstreichen Ausdruck der mannigfachen und widersprechenden Gefühle einer aufgeregten Volksmenge, so interessiren andre, wie der Abschied Christi von seinen Jüngern, das Gebet am Oelberge u. dergl. durch die tiefe Stille einer inneren Wehmuth und Betrübniss der Seele.

Die ehemalige Vorderseite dieses Altargemäldes enthält grössere Figuren: eine Madonna mit dem Kinde, von Heiligen umgeben. Hier sieht man die Köpfe in den anmuthigsten Formen gezeichnet und zugleich, vornehmlich in den männlichen, eine sehr treue Nachahmung der Natur. In der Gewandung vermählt sich hier mit der byzantinischen Manier eine eigenthümliche Weichheit, welche bereits eine gewisse Hinneigung zu derjenigen Kunstweise verräth, die im Verlaufe des vierzehnten Jahrhunderts ziemlich allgemein wurde.

In der Sakristei des Domes von Siena befindet sich noch 2.
eine Reihe kleiner Tafeln, welche dem Duccio anzugehören
scheinen; ebenso hat man verschiedene Bilder in der Samm- 3.
lung der Sieneser Akademie mit dem Namen des Künstlers bezeichnet, unter denen vornehmlich ein grösseres Werk, dessen Hauptdarstellung die Anbetung der Hirten ist, zu solcher Auszeichnung berechtigt sein dürfte.

---

§. 17, 2. Nach v. Rumohr (It. Forsch. II, S. 11.) sind dies die Staffeln und Giebel jenes grossen Altargemäldes.

Digitized by Google

Drittes Buch.

Zweites Stadium der Entwickelung.

Meister des vierzehnten Jahrhunderts und ihre Nachfolger.

Vorbemerkung.

§. 18. Es ist bereits bemerkt worden, dass in den Werken des Duccio die Kunst ihrer Vollendung schon so nahe steht, dass nur ein geringer Zeitraum zur Erlernung des noch Mangelhaften nöthig zu sein scheint. Und doch sind sie noch durch zwei Jahrhunderte von der Blüthezeit der neueren Kunst getrennt, — eine zu auffallende Erscheinung, als dass derselben nicht besondere Verhältnisse zu Grunde liegen sollten. Suchen wir uns dieselben deutlich zu machen.

In den neuerwachten Kunstbestrebungen war es vornehmlich nur der Gegenstand, den charakteristisch zu erfassen, anschaulich darzustellen und soweit es möglich zu beleben, als Hauptaufgabe galt. Der Geist des schaffenden Künstlers war dem Gegenstande noch fast gänzlich hingegeben, und wenn wir ihn verschiedentlich — in jenen leidenschaftvollen Darstellungen — durchschimmern sahen, so war dies im Wesentlichen doch mehr durch jene eigenthümliche Spannung, in die ihn äussere Umstände versetzt hatten, bewirkt, als durch das innere Bedürfniss, sich selber in dem dargestellten Gegenstande auszusprechen.

Es scheint im ersten Augenblicke als ob eine solche Schei-

Digitized by Google

dung des Gegenstandes und der besonderen Auffassungsweise nicht zulässig sein dürfe; es scheint, dass hiedurch ein Zwiespalt hervorgerufen wird, welcher die harmonische Ruhe des Kunstwerkes zerstört. Dies ist in der That der Fall, aber der Zwiespalt entsteht nur, um eine neue, tiefere Vereinigung herbeizuführen.

Diese Scheidung und Vereinigung ist aufs Innigste im Wesen des Christenthums begründet. Das Christenthum erkennt in der Welt und ihren Erscheinungen keine selbständige Gültigkeit an: die Welt stellt es als losgerissen von dem göttlichen Geiste dar; aber, dieses Zustandes bewusst, habe sie zugleich das ewige Streben, zu ihm zurückzukehren. Der Künstler sollte diesen versöhnenden Bezug des Irdischen, Vorübergehenden auf das Geistige und Ewige aussprechen.

Schon in den ersten Kunstübungen der Christen war ein solcher Gegensatz herausgetreten, aber wir haben zugleich bemerkt, in wie äusserlicher Beziehung derselbe dort noch ausgesprochen war. In der weiteren Entwickelung einer eigentlich christlichen Kunst reichte eine willkührliche Symbolik nicht mehr aus: die Darstellung selbst sollte Symbol und Inhalt zugleich werden.

Hiebei nun kam es vor allen Dingen darauf an, dass der schaffende Künstler in seiner besonderen Individualität bestimmter hervortrete. Nur in dem inneren Bewusstsein konnte dieser Bezug der körperlichen Erscheinung auf den ewigen Geist klar werden; nur wo die besondere Darstellung das Ergebniss einer selbständigen Auffassungsweise war, konnte der geistige Inhalt mit Freiheit ausgesprochen werden.

So war das Ziel, welches die Vollendung der Kunst bezeichnen sollte, wiederum weit hinausgerückt und erst nach mannigfachen Entwickelungsmomenten zu erreichen. So war es zunächst nöthig, dass eine subjektive Richtung in vollkommener Einseitigkeit sich geltend mache, dass zuerst die Scheidung scharf ausgesprochen werde, ehe man zu einer Vereinigung der Gegensätze hinarbeiten konnte. Und in der That zeigt sich auch diese neu beginnende subjektive Rich-

Digitized by Google

ung so entschieden vorherrschend, in einzelnen Beziehungen so ausschliesslich, dass sie Manches von den bisher erworbenen Gütern unberücksichtigt liess und von dem Vorwurf, gewisse Rückschritte veranlasst zu haben, nicht freizusprechen sein würde, wenn ein solcher, unter den obwaltenden Verhältnissen, nicht dieselbe Einseitigkeit zeigte. — Es steht diese Anschauungsweise übrigens im entschiedensten Bezuge zu allen übrigen Richtungen jener Zeit, in welcher das sogenannte romantische Princip sich zu seiner höchsten Entwickelung hervorbildete. Kunst und Poesie, Mönchswesen und Ritterthum, Heiligendienst und Minnedienst, — alle Erscheinungen des Lebens tragen dasselbe Gepräge und bilden in ihrem Einklange ein wundersames, eigenthümliches Ganze.

§. 19. Wir betrachten nunmehr die zunächst folgende Periode der neueren Kunst, in welcher die subjektive Auffassungsweise vorherrschte. T o s k a n a, derjenige Landstrich Italiens, dem schon die grössten Namen der vorigen Periode angehört hatten, behauptet auch jetzt den vornehmsten Platz in der Entwickelung dieser neuen Kunstperiode.

Zwei Hauptrichtungen sind in derselben zu unterscheiden: sie bezeichnen die beiden Gegensätze, welche überall in der subjektiven Auffassungsweise vorkommen müssen. In der einen ist der G e i s t, in der andern das G e m ü t h vorherrschend thätig; jene sucht die Ahnungen oder Anschauungen vom Unendlichen in der sinnlichen Erscheinung niederzulegen, diese hat umgekehrt die Absicht, den Gegenständen der Körperwelt durch ein heiligeres Gefühl eine höhere Weihe zu geben*); jene ist gewissermassen der didaktischen Poesie zu vergleichen und bildet mehr oder minder in allegorischen Beziehungen — bald grübelnd und nüchtern, bald tiefsinnig und phantastisch —, diese ist durchweg lyrisch und giebt ihren Gebilden den vorwaltenden Ausdruck einer besonderen Seelenstimmung. Die

---

*) Vergl. A. W. Schlegel: Ueber dramatische Kunst und Litteratur. I, S. 25.

Digitized by Google

erste Richtung wird vornehmlich von den florentinischen Künstlern, die zweite von den Sienesern befolgt.

Es ist jedoch nicht zu übersehen, dass das bisher Gesagte in seiner vollkommenen Entschiedenheit nur in einzelnen Fällen zur Erscheinung kommen konnte, dass dasselbe mannigfach durch äussere Verhältnisse modificirt werden und dass namentlich auch ein gegenseitiger Einfluss der beiden letztgenannten Richtungen auf einander stattfinden musste.

Erster Abschnitt.

Toskanische Schulen. — Giotto und seine Nachfolger.

§. 20. An der Spitze jener vorzugsweis didaktischen 1.
oder allegorischen Richtung steht Giotto, der Sohn des Bondone, der im J. 1276 zu Vespignano, in der Nähe von Florenz, geboren und 1336 zu Florenz gestorben ist. Es wird erzählt, wie Giotto von Hause aus ein armer Hirtenknabe gewesen sei; wie Cimabue ihn angetroffen, als er ein Schaaf auf einer Steinplatte zeichnete, wie er ihn mit sich genommen und in der Malerei unterrichtet habe. Seine Zeitgenossen sind seines Ruhmes voll; der grösste unter diesen, Dante, berichtet über ihn in seiner göttlichen Komödie:

Im Reich der Kunst hat Cimabue geglaubt,
Herrscher zu bleiben; jetzt ist Giotto kommen,
Und jenem ist der Ruhm fortan geraubt.*)

Seine Wirksamkeit erstreckte sich nicht bloss auf Florenz oder die nächstbenachbarten Orte von Toskana. Ganz Italien, von Padua und Verona bis Gaeta und Neapel, verdankt ihm die mannigfaltigsten Kunstgebilde und Anregungen; selbst nach Avignon folgte er dem Pabste Clemens V., und soll dort und in andren Städten Frankreichs Vieles gemalt haben. Päbste

*) *Purgatorio, XI, 94:*
Credette Cimabue nella pittura
Tener lo campo ed ora ha Giotto il grido
Sicchè la fama di colui oscura.

Digitized by Google

und Fürsten, Städte und angesehene Klöster wetteiferten, ihm ehrenvolle Aufträge zu geben und waren stolz auf den Besitz seiner Werke. Zugleich war Giotto nicht allein Maler; auch in der Geschichte der Baukunst wird sein Name mit Ehren genannt, indem der Entwurf des schönen gothischen Glockenthurmes neben dem Florenzer Dom von ihm herrührt und der Bau von ihm gegründet und geleitet ward; ebenso hat er sich auch mit glücklichem Erfolge in der Bildhauerkunst versucht, indem nicht nur die Zeichnungen zu dem grössten Theil der Sculpturen, welche den Thurm schmücken, sondern auch mehrere dieser Sculpturen selbst von seiner Hand gefertigt sind.

Was die Werke des Giotto anbetrifft, von denen freilich ein grosser Theil untergegangen und von dem Vorhandenen nur sehr Geringfügiges durch Unterschrift als ächt beglaubigt ist, so wenden wir uns zunächst zu denjenigen, welche zur Entfaltung jener eigenthümlichen Anschauungsweise Gelegenheit boten. Hier ist vornehmlich das Verhältniss zu berücksichtigen, in welchem das grosse Gedicht Dante's zu den Kunstbestrebungen der Zeit stand, sofern sich in diesem jene allegorische Anschauungsweise in ihren grossartigsten Zügen ausgesprochen findet und der Beifall, womit dasselbe aufgenommen und verbreitet wurde, zur immer weiteren Nahrung jener Richtung dienen musste. Ja es fehlt nicht an einzelnen Kunstwerken dieser Periode, deren Gegenstand unmittelbar aus dem Dichter geschöpft ist.

2. Zu den letzteren gehört eins der vorzüglichsten Werke Giotto's, welches sich in S. Francesco zu Assisi, in der Unterkirche, über dem Grabe des heil. Franciscus befindet. Hier stellte er, in den Dreieckfeldern des Kreuzgewölbes, die drei Gelübde des Franciskanerordens und die Verklärung des heil. Franciscus dar. Das erste von den Gelübden ist das der „Armuth", in dessen Darstellung Giotto entschieden der Allegorie

---

§. 20, 2. Nähere Beschreibung von W. im Tüb. Kunstblatt 1821, No. 44 und 45. — Umrisse bei *Fea: Descrizione della basilica di S. Francesco d'Assisi.*

Digitized by Google

des Dichters gefolgt ist. Im eilften Gesange des Paradieses, v. 58 ff., sagt dieser nemlich vom heil. Franciscus also*):

Denn mit dem Vater stritt er, jung an Jahren,
Für eine Frau, vor der der Freuden Thor
Die Menschen fest, wie vor dem Tod, verwahren,
Bis vor dem geistlichen Gericht und vor
Dem Vater sie zur Gattin er sich wählte**)
Und täglich lieber hielt, was er beschwor.
Sie, dess beraubt, der sich ihr erst vermählte***),
Blieb ganz verschmäht mehr als eilfhundert Jahr,
Da, bis zu diesem, ihr der Freier fehlte.
. . . .
Allein nicht mehr in Räthseln red' ich fort;
Franciscus und die Armuth sieh in ihnen,
Die dir geschildert hat mein breites Wort.
Der Gatten Eintracht, ihre frohen Mienen
Und Lieb' und Wunder, und der süsse Blick
Erweckten heil'gen Sinn, wo sie erschienen. U. s. w.

Dieselbe Allegorie findet sich in seiner bildlichen Darstellung, nur reicher ausgeschmückt. Die Armuth erscheint als ein Weib, welches durch Christus mit dem heil. Franciscus vermählt wird. Sie steht in Dornen, zwei Buben im Vorgrunde verspotten sie; zu beiden Seiten stehen Gruppen von Engeln als Zeugen der heiligen Handlung. Zur Linken wird durch einen Engel ein Jüngling herbeigeführt, welcher (dem Beispiele des Heiligen folgend) einem Armen sein Gewand reicht. Zur Rechten stehen Reiche und Vornehme, welche ebenfalls durch einen Engel eingeladen werden, sich aber trotzig abwenden. — Die andren Darstellungen sind, wie es scheint, eigene Erfindungen. Die „Keuschheit" ist eine Jung-

---

*) Uebersetzung von K. Streckfuss.

**) Franciscus legte vor dem Bischof von Assisi und seinem Capitel, in Gegenwart seines widerwilligen Vaters, das Gelübde der Armuth ab.

***) Christi.

frau, die in einer festen, von Mauern und Zinnen umgebenen Burg sitzt und von Engeln verehrt wird. Im Vorgrunde wird ein Mensch von Engeln gebadet und getauft; Reinheit und Stärke begrüssen ihn; Schaaren gepanzerter Krieger stehen zur Vertheidigung der Burg umher; auf der einen Seite werden Laien und Geistliche durch den heil. Franciscus herangeführt, auf der andern die irdische Liebe und die Unreinigkeit durch die Busse, die ein Anachoretengewand trägt, verjagt. — Die Darstellung des „Gehorsams" ist minder klar und verliert sich bereits in eine willkührliche Symbolik. — In der vierten Darstellung sieht man den heil. Franciscus im goldgewebten Diakonuskleide*) auf einem reichen Throne sitzend, Kreuz und Ordensregel in seinen Händen. Zu seinen Seiten zahlreiche Engelschaaren, welche mit Gesang und Musik den Preis des Heiligen verkünden. Eine Sage schreibt Dante, mit dem der Maler befreundet war, die Erfindung dieser sämmtlichen Gemälde zu; ja, sie lässt ihn aus jener Welt herabsteigen, um dem Künstler im Traume die Gedanken zu diesen Werken einzuflössen.

3. Zu Florenz malte Giotto, im Saale des Podestà, die Gemeine in der Gestalt eines Richters, sitzend, mit dem Scepter in der Hand, über dem Haupte eine gleichwägende Wage und zu seinen Seiten die Tugenden der Stärke, Klugheit, Gerechtigkeit und Mässigung.

4. Für die ältere Peterskirche von Rom fertigte Giotto das berühmte Mosaik der Navicella, dem ebenfalls ein allegorischer Sinn zu Grunde liegt. Es stellt ein Schiff auf bewegtem Meere mit den Jüngern des Herrn dar, gegen welches die Winde, menschlich personificirt, anstürmen; oben erscheinen die Väter des alten Bundes und sprechen Trost zu. Nach altchristlicher Weise bedeutet es die Kirche. Vorn, zur Rechten steht Christus, der Hort der Kirche, in fester Stellung, indem er den Petrus aus den Wellen emporzieht. Gegenüber

---

*) Er war Diakonus geblieben und hatte aus Demuth nie die Priesterweihe empfangen.

Digitized by Google

sitzt ein Fischer in ruhiger Erwartung, die Hoffnung der Gläubigen bezeichnend. Das Mosaik hat mehrfach seine Stelle verändert und ist dabei verschiedenen Restaurationen unterworfen gewesen, so dass fast nur noch die Composition als Giotto's Werk zu betrachten ist. Es schmückt die Vorhalle der gegenwärtigen Peterskirche.

Zu Neapel, in dem Kirchlein der Incoronata, malte Giotto 5.
die sieben Sakramente. In diesen Gemälden tritt das eigentlich allegorische Element, welches die Verbindung zwischen Darstellung und Inhalt im Wesentlichen immer nur durch äussere Verstandesthätigkeit zu Wege bringt, nicht mehr hervor; sie stellen wirkliche Situationen des Lebens dar, in deren Verbindung jedoch wiederum ein tieferer Gedanke ausgesprochen ist. Denn indem sie das gesammte Leben des Menschen in seinen freudenreichsten und schmerzvollsten Momenten zusammenfassen, zeigen sie zugleich den steten Bezug desselben auf ein höheres gnadenreiches Wesen und diejenigen Mittel, welche die Kirche dem Menschen zur Weihe des irdischen Daseins und zur Reinigung von der Sünde gegeben hat. Diese Darstellungen füllen einen der quadratischen Räume des gothischen Gewölbes aus. Je zwei sind in einem der vier Dreieckfelder desselben angebracht; in dem letzten ist als achtes Gemälde eine allegorische Darstellung der Kirche hinzugefügt. Wir werden auf diese Gemälde, die zum grössten Theil sehr wohl erhalten sind, wiederum zurückkommen. (S. n. 15).

Zu der letztgenannten Richtung gehören auch die zahl- 6.
reichen Reliefs und Statuen, welche Giotto für die unteren drei Abtheilungen des von ihm erbauten Glockenthurmes zu Florenz angeordnet hat. Auch diese Werke bilden einen grossen, mit tiefer Weisheit erfundenen Cyklus, indem sie die Entwickelungsgeschichte der menschlichen Bildung darstellen. — Ein Zusammenhang ähnlicher Art ging auch durch den ge-

---

§. 20, 5. Ausführlicheres über diese Malereien, hat der Verfasser in der von ihm redigirten Zeitschrift Museum, 1835, n. 43 u. 44. berichtet.

§. 20, 6. E. Förster's Beiträge, S. 155 ff.; 152.

sammten bildnerischen Schmuck, mit welchem Giotto die Façade des Florenzer Domes versehen hatte, der jedoch durch die aufgeklärte Barbarei späterer Jahrhunderte vernichtet worden ist.

Von den eigentlich historischen Darstellungen, deren Ausführung dem Giotto zugeschrieben wurde, hat sich sehr Weniges erhalten; ein grosser Theil derselben ist neuerlich
7. als die Arbeit andrer Hände bezeichnet worden. Die vorzüglichsten und ächtesten Darstellungen dieser Art finden sich auf einer Reihe kleiner Tafeln, welche ehemals die Schränke in der Sakristei von S. Croce zu Florenz schmückten. Sie stellen das Leben Christi und das des heiligen Franciscus dar, — die Momente des letzteren in Bezug auf die besonderen Momente des ersteren —, eine Gegenüberstellung, welche durch die begeisterte Verehrung des heil. Franciscus in jener Zeit (man fand in ihm den zweiten Engel der Offenbarung) erklärlich wird. So liegt selbst hier den historischen Darstellungen wiederum ein besonderer Bezug zu Grunde, welcher auch in ihnen die dem Künstler eigenthümliche Hauptrichtung zeigt. Es waren im Ganzen 26 Tafeln; nur 20 derselben befinden sich gegenwärtig in der Sammlung der florentinischen Akademie; zwei minder bedeutende sind im Museum zu Berlin.

Wir geben die einzelnen dargestellten Momente in ihrer Gegenüberstellung; die gegenseitigen Bezüge sind freilich nicht alle gleichmässig in die Augen fallend.

Das Leben Christi.

1. Besuch der Maria bei der Elisabeth.
2. Die Geburt Christi.
3. Die Anbetung der Könige.
4. Die Beschneidung.
5. Der Streit mit den Schriftgelehrten.
6. Die Taufe Christi.
7. Die Verklärung.

---

§. 20, 7. Kubbeil, Studien nach altflorentinischen Meistern, T. V—X. — Riepenhausen, Gesch. der Malerei, II, T. 3—8.

Digitized by Google

8. Das Abendmahl.
9. Die Kreuzigung.
10. Die Auferstehung.
11. Christi Erscheinung vor den Marien.
12. Thomas, der Christi Wunden berührt.
13. Die Ausgiessung des heil. Geistes.

Das Leben des heil. Franciscus.

1. Franciscus, der sich, in Gegenwart des Bischofs, entkleidet und seinem Vater die Kleider zurückgiebt.
2. Das Christkind, welches dem Heiligen in der Weihnacht erscheint.
3. Fr. hält das stürzende Gebäude des Lateran (nach einem Traume des Pabstes).
4. Fr. kniend vor dem Pabst, dem er seine Ordens-Regel überreicht.
5. Fr. vertheidigt die Regel.
6. Fr. vor dem Sultan predigend.
7. Fr. von einem feurigen Wagen emporgetragen.
8. Fr. empfängt die Wundenmale.
9. Die Auferweckung eines Todten durch Hülfe des Heiligen.
10. Fr. erscheint den versammelten Brüdern.
11. Aehnliche Darstellung, wo jedoch die Mönche entsetzt zur Erde gestürzt sind.
12. Ein Frommer, der an dem auf dem Katafalk ausgestellten Körper des Heiligen die Wundenmale untersucht.
13. Einer von des Heiligen Gefährten der sich, als ein anderer Judas, erhenkt.

Nächst diesen kleinen Bildern sind die Wandmalereien in 8.
der Kirche SS. Annunziata dell' Arena zu Padua zu erwähnen, bei denen es, bei vorwaltender Absicht, biblisch historische Momente darzustellen, gleichwohl ebenfalls nicht an allegorischen Beziehungen fehlt. Diese Werke füllen den ganzen in-

---

§. 20, 8. Tüb. Kunstblatt, 1826, No. 69.

Digitized by Google

neren Raum einer Kapelle aus. Sie enthalten die Darstellung des Lebens Christi, Mariens und Josephs, in etwa 50 in chronologischer Ordnung angereihten Quadraten, die äusserst geschmackvoll eingerahmt sind. Der Grund des einfachen Bogengewölbes ist blau und mit goldenen Sternen besäet; auch ist die Decke mit Köpfen der Propheten, Evangelisten und Heiligen geziert. Die unterste Reihe der zwei Seitenwände ist mit allegorischen Figuren, Grau in Grau, abgeschlossen. Die grosse Wand über dem Portale ist mit einer Darstellung des jüngsten Gerichtes ausgefüllt. Leider sind diese grossartigen Werke mannigfach durch eine neuere Uebermalung entstellt worden.

Von den Malereien an dem unteren Theil der Wände in
9. der Oberkirche S. Francesco zu Assisi, welche, wie bereits erwähnt, das Leben des heil. Franciscus darstellen, werden einige (von der Scene an, wo Franz bei dem Hauptmann von Celano speist, bis zur Ueberführung seines Leichnams nach Assisi) dem Giotto nicht ohne Wahrscheinlichkeit zugeschrieben, wenngleich diese Annahme bereits bedeutenden Wider-
10. spruch erfahren hat. — Im Refectorium von S. Croce zu Florenz befindet sich auf der einen Wand ein grosses Abendmahl, wie dergleichen häufig in diesen Speisesälen dargestellt wurde, um den versammelten Mönchen stets als heiligstes Liebesmahl vor Augen zu stehen. Es ist ein feierliches grossartiges Werk und hat bis auf die neueste Zeit für Giotto gegolten, gegenwärtig wird die Wahrheit dieser Annahme bestritten. — Auf die Geschichten des Hiob, die Giotto im Campo Santo zu Pisa gemalt haben soll, die aber bestimmt einem späteren Meister angehören, werden wir später zurückkommen. (§. 25, 16.)

---

§. 20, 9. Tüb. Kunstbl. 1827, n. 42. — Zwei Umrisse bei Riepenhausen, Gesch. d. Malerei II, 11 und 12.

§. 20, 10. v. Rumohr It. F. II, S. 70. (Dagegen: F. Förster im Berliner Museum, 1833, n. 15, S. 117); und: E. Förster, Beiträge etc. S. 137. Anm. — Gestochen ist das Abendmahl von Lasinio und von Ruscheweyh.

Digitized by Google

Minder bedeutend, als die oben angeführten Werke sind die wenigen vorhandenen Altartafeln Giotto's, obgleich gerade zwei von diesen Stücken mit dem Namen des Meisters bezeichnet sind. Das eine ist eine Krönung der Maria, wo 11.
auf den Seitentafeln Heilige und musicirende Engel dargestellt sind, in S. Croce zu Florenz (Kapelle Baroncelli oder Giugni). Das andre eine Madonna, mit Heiligen und Engeln auf den 12.
Seitentafeln, aus der Kirche S. Maria degli Angeli bei Bologna stammend. Das Mittelbild dieses Werkes, welches die Unterschrift trägt, befindet sich in der Gallerie der Brera zu Mailand, die Seitentafeln in der Pinakothek zu Bologna. 13.

Wenden wir uns nunmehr zu der besonderen Weise, wie 14.
die angegebenen Darstellungen ausgeführt sind, so bemerken wir zunächst, dass der Styl der byzantinischen Kunst hier entschieden verlassen ist. Es tritt eine eigenthümliche Weichheit der Bewegungen hervor, die im Einzelnen sogar bis zu übertriebener Zierlichkeit durchgeführt ist, und die sich vornehmlich in den weichen und langgezogenen Falten der Gewandung ankündigt. Diese Eigenthümlichkeit ist charakteristisch für die gesammte Periode, deren eine Richtung wir zuerst in Giotto repräsentirt sehen; sie kehrt durchweg (nur modificirt nach den Eigenthümlichkeiten hervorstechender Meister) in typischer Weise wieder. Und wie in den gemessenen Formen einer in strengem Styl behandelten Gewandung überall ein architektonisches Gesetz sichtbar wird, so dürfen wir besonders den genannten Typus in nächste Verbindung mit der gothischen Architektur bringen, deren Charakter derselbe durchaus entspricht und mit welcher er gleichzeitig auftritt und verschwindet. Auch in den Köpfen seiner dargestellten Personen zeigt Giotto häufig eine typisch wiederkehrende Bildungsweise, die in vielen Fällen sogar nicht sonderlich schön erscheint:

---

§. 20, 11. Umrisse bei d'Agincourt, *Peint. pl.* 114, *n.* 4. 5. — E. Förster, Beiträge, Bl. IV.

§. 20, 13. *Catalogo dei quadri, che si conservano nella Pinacoteca della P. Accademia delle belle arti in Bologna, p.* 80.

Digitized by Google

die Augen sind insgemein scharf geschlitzt und stehen nur in geringem Zwischenraume von einander. Ueberhaupt war es ihm im Ganzen weniger um Schönheit, als, zur Verständlichung seiner neu erfundenen Darstellungen, deren Bedeutung durch keine ältere Ueberlieferung gegeben war, um Charakteristik zu thun. Doch sieht man im Einzelnen auf seinen Gemälden gar anmuthige Köpfe, und das Ganze ist stets in schönen Verhältnissen, wo es nöthig war auch in einer eigenthümlich feierlichen, einfach melodiösen Weise geordnet. Die Ausführung im Detail ist freilich durchweg meist flüchtig und mehr andeutungsweise; es konnte auch diese seinen besonderen künstlerischen Absichten minder nahe liegen. Das Bindemittel, dessen er sich zum Farbenauftrage bediente, ist flüssiger und minder zähe als das bisher gebrauchte und gestattete der Hand eine grössere Leichtigkeit; auch hat dasselbe wenig nachgedunkelt.

15. Vorherrschend ist in seinen Darstellungen, wie erwähnt, die Charakteristik, und er hat dieselbe mit so glücklichem Erfolge geübt, dass seine Zeitgenossen wohl gerade durch diesen Umstand von der bisher ungekannten Lebendigkeit seiner Darstellungen überrascht wurden. Das bedeutendste Beispiel für dieses Element seiner Kunst sind die genannten Darstellungen der Sakramente in der Incoronata zu Neapel. Hier sieht man nicht blos Köpfe, die mit grösster Wahrheit dem Leben nachgebildet sind, sondern zugleich eine so naive Auffassung der besonderen Situationen, dass dieselben in ihrer vollen Bestimmtheit dem Beschauer vor Augen gerückt werden. Wir geben die Beschreibung einiger von diesen Darstellungen, die für die Kunstweise Giotto's bezeichnend sind.

Die Beichte. Reiche Architektur im florentinisch gothischen Style, zum Theil geöffnet. Der Priester sitzt im Beichtstuhl, mit ernster, sehr ausdrucksvoller Geberde horchend; vor ihm kniet ein Weib, welches mit betrübter Miene beichtet. Ausserhalb der Kirche, rechts, sieht man drei Büssende, die in gemessenen Schritten die Kirche verlassen. Sie tragen das Haupt in sckwarze Kapuzen verhüllt; Arme, Beine und

Digitized by Google

Rücken sind nackt. Sie schwingen Geisseln auf ihren Rücken; dem vordersten fliesst das Blut herab. Oben, in der Ecke, erblickt man entfliehende Teufelgestalten.

Die Priesterweihe. Offene byzantinische Kirchen-Architektur. In dem Gewölbe einer Tribune ist eine Mosaik-Darstellung angebracht: Christus, der zwei Jünger zu sich ruft,— offenbar absichtlich, als Vorbild der heiligen Handlung. In der Kirche sitzt der Pabst unter einem Baldachine, mehrere ornirte Geistliche zu seinen Seiten. Er fasst mit seinen Händen die des jungen, schüchternen Priesters, welcher geweiht werden soll und hinter welchem andre Geistliche und mehrere Chorknaben stehen. Den Vorgrund bildet ein Chor von zehn Sängern, die vor einem Pulte stehend singen. Die nachlässige Sängerstellung, die Anstrengung beim Singen, die Vortragweise der verschiedenen Stimmen, alles dies ist in der Gruppe aufs Glücklichste und in liebenswürdigster Naivetät dargestellt. Links oben schwebt ein Engel.

Die Ehe. Ein reich ornamentirter Teppich im Hintergrunde, darüber kleine Amorinenstatuen, welche goldene Guirlanden tragen. Vor dem Teppich, in der Mitte, steht ein fürstliches Paar; der Bräutigam ist im Begriffe, der Braut den Ring anzustecken; ein Priester hinter ihnen nähert ihre Hände einander. Nach alter Ueberlieferung sind dies die Portraits der Stifter der Kirche, der Königin Johanna I. und des Ludwig von Tarent; er hat etwas Wendisches in seiner Physiognomie und einen rothen Spitzbart, — sie ein äusserst zartes feines Gesicht mit blonden Flechten. Hinter der Königin steht ein Gefolge reizender Frauen, die sich durch die Anmuth ihrer Köpfe und die zierliche Naivetät ihrer Haltungen auszeichnen. Hinter dem Fürsten stehen mehrere Kapelläne u. a.; hinter diesen einige Posaunisten, die mit allerergötzlichster Gewalt in die Posaunen stossen. Das fürstliche Paar befindet sich unter einem Baldachin, dessen Stangen nach vorn von zwei Rittern gehalten werden, und über dem auf jeder Seite ein Engel schwebt. Im Vorgrunde, links, sieht man einen Geiger, der das Haupt gar sinnig auf die Geige senkt, und

Digitized by Google

einen lustigen Hautboisten. Daneben Ritter und Frauen, die mit zierlichen Bewegungen einen Reigentanz aufführen. U. a. m.

1. §. 21. Der bedeutendste unter den Schülern Giotto's war Taddeo Gaddi, Sohn des oben genannten Gaddo Gaddi. Er ward um das J. 1300 geboren und von Giotto über die Taufe gehalten; die Zeit seiner Blüthe fällt um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. Auch bei diesem Künstler finden sich Beispiele, dass er die Hauptrichtung seines Meisters befolgt habe, wie er namentlich im Tribunal des alten Handelsgerichtes zu Florenz ein Bild der Wahrheit malte, welche der Lüge die Zunge ausschneidet, und daneben die sechs Männer, aus denen jenes Gericht bestand. Diese Darstellung (die nicht mehr vorhanden ist) scheint jedoch keinen sonderlich künstlerischen Sinn für jene, ohnehin schon schwierige allegorische
2. Auffassungsweise zu verrathen. — Bedeutender zeigt sich Taddeo in einem grossen Cyklus noch vorhandener, einfach historischer Gemälde, bei denen jener zweite Vorzug des Giotto — die naive und charakteristische Auffassung des Lebens betreffend — mit eigenthümlicher Schönheit und Reinheit durchgebildet ist. Es sind Darstellungen in Bezug auf das Leben der Maria, ausgeführt an zweien Wänden der Kapelle Baroncelli (gegenwärtig Giugni) in S. Croce zu Florenz; Malereien, in denen sich eine eigenthümlich zarte Phantasie ausspricht, welche einen, der Erbauung gewidmeten Gegenstand zur anmuthigsten Idylle umzugestalten weiss. So ist namentlich in dem Bilde, welches die Geburt der Maria darstellt, das Kosen der Frauen mit dem neugebornen Kinde, — in dem folgenden, wo Maria als Kind die Stufen des Tempels emporsteigt, die Schaar der Tempeljungfrauen, die ihr freudig durch die luftigen Säulenhallen entgegeneilen, in äusserst liebenswürdiger Weise dargestellt. Von wundersamem Eindruck ist eins der kleineren Gemälde an der Fensterwand. Hier sieht man

§. 21, 2. Sämmtliche Darstellungen (mit Ausnahme der beiden obersten an der Fensterwand — Verkündigung und Besuch der Maria —) sind von Lasinio in seiner Collektion nach alten Florentinern gestochen, T. XIV — XVII.

Digitized by Google

die drei Weisen des Morgenlandes auf der einsamen Bergeswacht, wo sie lange Jahre nach dem Sterne hinausgeschaut haben und wo ihnen jetzt der Stern und in dessen Strahlen das Christkind erscheint; anbetend sinken sie in die Kniee, indem der eine die Augen vor dem Glanze zu schirmen sucht, der andre das Haupt aufmerksam vorbeugt und emporweist, der dritte gläubig hingegeben die Hände über der Brust kreuzt. — Ausser diesen Wandgemälden sind verschiedene kleinere 3
zierlich ausgeführte Tafeln von der Hand des Taddeo vorhanden; mehrere in der Sammlung der Florentiner Akademie; ebenfalls mehrere im Museum von Berlin, unter denen sich 4
vornehmlich einige, die zusammen ein kleines Altarwerk ausmachen und mit dem Namen des Künstlers und dem J. 1334 bezeichnet sind, auszeichnen.

Jene eigenthümlich sinnige Weise, in welcher Taddeo das Leben der Maria dargestellt, musste zu mannigfacher Nachfolge anreizen. So sehen wir in einer Kapelle der Sakristei von 5.
S. Croce auf der einen Seitenwand dasselbe ganz in entsprechenden Abtheilungen ausgeführt und auf der gegenüberstehenden Wand die Geschichte der Maria Magdalena in ähnlicher Weise behandelt. Trefflich sind auch hier die Compositionen (in dem zweiten Cyklus vornehmlich der Besuch Christi bei Martha und Maria); aber die Ausführung zeigt nicht jene Feinheit des Gefühls, welche bei Taddeo so sehr anzieht; daher die frühere Annahme, welche diese Werke dem Taddeo selbst zuschrieb, nicht wohl gültig ist.

Aehnlich auch behandelte Angiolo Gaddi, der Sohn und Schüler des Taddeo, das Leben der Maria in einem gros- 6.
sen Cyklus von Wandgemälden, womit er die Kapelle des heiligen Gürtels in der Kathedrale von Prato ausschmückte. Hier nehmen diese Darstellungen wiederum nur die eine Wand ein; an der zweiten Wand fügte er die Himmelfahrt und die Krönung der Maria, an der dritten die Geschichte ihres heili-

§. 21, 5. Zwei Darstellungen (eine aus jedem Cyklus) in Kuhbeil's Studien, Bl. 27. und 28. — Vergl. v. Rumohr, It. F. II, S. 80.

Digitized by Google

gen Gürtels hinzu. Diese Malereien, sowie diejenigen, welche
7. Angiolo im Chore von S. Croce zu Florenz ausführte, (beides die erhaltensten von seinen Werken) haben etwas allgemeinhin Schlichtes und Tüchtiges im Style seiner Vorgänger, den sie jedoch nur in einer mehr handwerksmässigen Fortbildung wiederholen. Doch ist bei den letztgenannten Malereien wiederum zu bemerken, dass der Gegenstand, welchen sie behandeln, an bedeutsamen, der Allegorie nahekommenden Bezügen reich ist. Sie stellen nehmlich die Geschichte des heiligen Kreuzes dar; die einfache Angabe der Bilder auf der einen Seitenwand wird das Gesagte bestätigen. Zu oberst sieht man die Geschichte des Baumes der Erkenntniss; darunter, wie derselbe Baum als Brücke dient und die Königin von Saba, seine künftige Bedeutung ahnend, vor ihm kniet; dann, wie der Baum aus einem Sumpfe gezogen und als Kreuz zugerichtet wird; endlich, wie eine Todte durch das Kreuz, in Gegenwart der Kaiserin Helena, wieder erweckt wird. U. s. w.

§. 22. Aehnlich verhält sich ein andrer Künstler jener Zeit, Giottino (eigentlich Tommaso genannt), der jedoch strenger auf die Eigenthümlichkeiten in Giotto's Kunstübung einzugehen und dieselben mit Geist wiederzugeben wusste.
1. Ein Zeugniss hiervon geben die Wandgemälde, welche sich von ihm in S. Croce zu Florenz, in der Kapelle Bardi, erhalten haben und Wundergeschichten des heil. Silvester dar-
2. stellen; ebenso eine Krönung Mariä in der Unterkirche des heil. Franciscus zu Assisi. Giottino, der diesen Namen von seiner glücklichen Nachahmung Giotto's erhalten zu haben scheint, war der Sohn eines gewissen Stefano, eines Schülers des Giotto, der von der Kunstfertigkeit, womit er die Besonderheiten der natürlichen Erscheinung nachzuahmen verstand, den Beinamen des „Affen der Natur" erhielt.

Noch manche Schüler und Nachahmer Giotto's werden erwähnt, die indess hier übergangen werden dürfen, indem ihre Thätigkeit nicht zur weiteren Förderung der Kunst gedient hat, wie auch von den eben angeführten keiner dem

Digitized by Google

Meister in der Grösse der Gedanken gleich kam. Nur des
Mosaikarbeiters Pietro Cavallini möge noch vorübergehend 3.
gedacht werden, der dem Giotto bei der Ausführung der Na-
vicella in Rom half und von dem dort (in der Altarnische von
S. Maria in Trastevere, am unteren Theil, u. a.) noch einige
musivische Darstellungen erhalten sind.

§. 23. Eigenthümlich steht unter diesen Künstlern Gio-
vanni da Melano da, der, ein Schüler des Taddeo Gaddi,
um das J. 1365 blühte. Seine Hauptwerke sind die Wand- 1.
malereien, die er in der Unter-Kirche S. Francesco zu Assisi,
am Gewölbe des Querschiffes zur Rechten des heil. Grabes,
ausführte und die wiederum das Leben der heil. Jungfrau dar-
stellen; sodann ein Altarbild mit Heiligen in der Kirche Ognis- 2.
santi zu Florenz (auf einem verlassenen Seitenaltare des
Querschiffes). Hier zeigt sich die Anmuth des Taddeo nicht
nur um Vieles gefördert, sondern zugleich mit dem Ausdrucke
einer so eigenthümlichen Milde und hingebenden Sehnsucht
verschwistert, dass der Künstler im Wesentlichen vielleicht
mehr zu jener zweiten Richtung der gegenwärtigen Periode
zu rechnen sein dürfte.

§. 24. Die durch Giotto eröffnete Richtung zeigt sich in
grossartigster Entfaltung in einigen andren, ebenfalls noch erhal-
tenen Werken, als deren Verfertiger zwar auch gewisse Schü-
ler und Nachfolger Giotto's genannt werden, — eine Annahme,
deren Unzulänglichkeit indess neuerdings nachgewiesen ist.

Das eine von diesen Werken bilden die Malereien, wel- 1.
che die Wände und Gewölbe des grossen Kapitelsaales (der
sogenannten Kapelle der Spanier) bei S. Maria Novella zu
Florenz bedecken. Die ganze Kapelle ist die Stiftung eines
reichen Florentiner Bürgers, des Mico Guidalotti, zur Feier

---

§. 24, 1. Einzelne Gruppen aus den Darstellungen der spanischen Kapelle bei Kuhbeil, Studien etc. Bl. 15 — 17, 19, 20, 22 — 25. — Vergl. Mecatti: *Notizie stor. riguard. il Capitolo di S. Maria Novella p. 9 sqq.*, auszüglich bei Richa: *Notizie istor. delle chiese fiorentine, t. III, p. 83 sqq.* — v. Rumohr, It. F. II, S. 81, 97; E. Förster, Beiträge, S. 174.

Digitized by Google

des damals noch neuen und mit grosser Begeisterung aufgenommenen Frohnleichnamsfestes bestimmt. Im J. 1322 wurde die Kapelle gegründet und, sobald sie vollendet, mit den Gemälden geschmückt, deren Hauptinhalt die siegreiche Verherrlichung der katholischen Kirche bildet, sowie jenes Fest selbst zu gleichem Zwecke eingerichtet war.

2. Die Altarwand, den Fenstern gegenüber, stellt die Passion Christi dar, als diejenige Begebenheit, welche den eigentlichen Grund und Beginn der christlichen Kirche bildet, und deren stetes Gedächtniss das Frohnleichnamsfest feiert. Diese Darstellung ist über und zu den Seiten der kleinen, im Halbkreis überwölbten Altarnische angeordnet, und zwar auf eigenthümliche Weise, so dass nemlich die verschiedenen Momente der Passion nicht von einander gesondert sind. Zur Linken sieht man die Kreuztragung, welche sich um die Häuser von Jerusalem den Berg emporwindet; oben die Kreuzigung, wo auf der einen Seite die Gruppe der klagenden Frauen schön und grossartig dargestellt ist, auf der andern Seite durch Reiter auf das Volk eingehauen wird, welches hastig entflieht; darunter, zur Rechten der Nische, ist die Höllenfahrt Christi dargestellt. Das Dreieckfeld des Kreuzgewölbes über der Altarwand enthält die Auferstehung Christi; die beiden Engel, welche auf dem Sarge sitzen, sind schön und fast noch byzantinisch strenge gezeichnet, die drei Marien in feierlicher Bewegung. Das gegenüberstehende Dreieckfeld, über der Eingangswand, enthält die Himmelfahrt Christi.

3. Die Malereien der Eingangswand sind grösstentheils zerstört, indem die Fenster früher nicht geschlossen waren und den Zugang der Witterung gestatteten; sie stellten, nach Vasari, das Leben des heil. Dominicus dar. Zu erkennen ist hier nur noch u. a. eine Predigt des Heiligen, und an dem einen Fensterpfeiler die Erweckung eines gestorbenen Mädchens, welches sich mit wundersamer Geberde zu seiner Mutter wendet.

4. Das Gemälde, welches die linke Wand der Kapelle (vom Eingange aus gesehen) schmückt enthält eine allegorische

Digitized by Google

Darstellung der Weisheit der Kirche. In der Mitte des Bildes, nach oben zu, sieht man hier den heiligen Thomas von Aquino, welcher für den grössten Philosophen seiner Zeit gehalten wurde und namentlich für die Einrichtung des Frohnleichnamsfestes thätig gewesen ist. Er sitzt unter einem reichen gothischen Baldachine und hält ein Buch in der Hand, worauf die (lateinischen) Worte des Buches der Weisheit (VII, 7 u. 8) stehen: „Darum so bat ich, und ward mir Klugheit gegeben; ich rief, und mir kam der Geist der Weisheit. Und ich hielt sie theurer denn Königreiche und Fürstenthümer.“ Ueber ihm schweben Engel; zu seinen Seiten sind Bänke, auf deren jeder fünf Propheten und Evangelisten sitzen; zu seinen Füssen sitzen drei Männer mit Büchern, in kauernder Stellung gleich überwundenen Sklaven; es sind die vornehmsten Ketzer, Arius, Sabellius und Averrhoes. Auf dem unteren Theile des Bildes, vor einer langen durchlaufenden Wand, sieht man vierzehn allegorische weibliche Figuren, jede unter einem gothischen Baldachine sitzend, leichte, schlanke Gestalten mit edlen und anmuthigen Gesichtern. Sie bedeuten, von der Fensterwand anfangend: das weltliche Recht, das kanonische Recht; die spekulative Theologie, die praktische Theologie; die drei Kardinaltugenden: Glaube, Hoffnung, Liebe; die sieben freien Künste: die Arithmetik (mit den Tafeln der Rechenkunst), die Geometrie (mit Winkelmaass und Cirkel), die Astrologie (mit der Himmelskugel), die Musik (mit Klanginstrumenten), die Dialektik (mit einer Schlange unter dem Schleier), die Rhetorik und die Grammatik. Zu den Füssen einer jeden von diesen Figuren, eine Stufe niedriger, sitzt ein Mann, welcher gerade in der entsprechenden Wissenschaft oder Tugend einen berühmten Namen gewonnen hat. Das tiefe Nachdenken und die Begeisterung der Offenbarung ist in der ganzen Reihe dieser Männer sehr glücklich ausgedrückt und ihnen durchweg das eigenthümliche Gepräge einer grossartigen Ruhe gegeben. — Auf dem Dreieckfelde des Gewölbes ist über diesem Gemälde die Ausgiessung des heiligen

Digitized by Google

Geistes dargestellt, dessen Bezug auf das Hauptbild in den Worten des heil. Thomas ausgesprochen ist.

5. Wie auf dem genannten grossen Gemälde die Kirche in beschaulicher Ruhe dargestellt ist, so erscheint sie auf der gegenüberstehenden Wand, zur Rechten des Einganges, in ihrer nach aussen gerichteten Thätigkeit. Dies Bild ist sehr reich an Figuren und besteht aus einer bedeutenden Reihe verschiedener Gruppen. Auf der unteren Seite desselben, links, sieht man ein grosses kirchliches Gebäude in italienisch-gothischem Styl, ein Abbild des Domes von Florenz nach seiner ursprünglichen Anlage, welches hier als ein Sinnbild der geistigen Kirche gedacht werden muss. Davor sitzen Pabst und Kaiser, als oberste Schirmherren der Kirche, geistliche und weltliche Herren neben ihnen, sehr feierliche und würdige Gestalten. Zu den Seiten steht und kniet die gläubige Gemeine, die zum Theil aus berühmten Männern und Frauen der Zeit, zum Theil aus Armen und Gebrechlichen besteht; sie wird zugleich sinnbildlich als eine Heerde Schaafe dargestellt, welche vor den Füssen des Pabstes weidet und von zwei Hunden bewacht wird. Weiterhin, zur Rechten, sieht man den heiligen Dominicus predigend gegen die Ketzer, die Feinde der Kirche, und einige derselben bekehrend. Daneben sieht man wiederum die Heerde, wie sie von Wölfen angefallen und von den Hunden vertheidigt wird. Die Hunde sind sämmtlich schwarz und weiss gefleckt, um hiemit auf die Ordenstracht der Dominikaner (Domini Canes) hinzudeuten*), denen eine solche Vertheidigung der Kirche obliegt. Auf derselben Seite, weiter hinauf, sieht man die Freuden und Verirrungen der Welt, Reigentänze und dergleichen, sodann die Bekehrung und Busse der in irdischem Treiben befangenen Menschen. Ueber der Kirche ist das Thor, welches zum Himmel führt, dargestellt; Petrus öffnet dasselbe den Begnadigten und lässt sie in das Paradies

---

*) Auch berichtet die Legende, des heil. Dominicus Mutter habe vor dessen Geburt geträumt, dass sie einen solchen Hund zur Welt bringen würde.

Digitized by Google

eingehen, wo Christus in der Glorie und Engelchöre zu seinen Seiten sichtbar werden. Die Darstellung des ganzen, reichbewegten Gemäldes ist äusserst lebendig, die Costüme, wie es hier erfordert wurde, überall die der Zeit, und in den Köpfen vieler Personen eine nicht unglückliche individuelle Auffassung, wie uns denn viele Namen von Personen jener Zeit überliefert sind, deren Portraits auf dem Bilde enthalten sein sollen. — Das Gemälde auf dem darüber befindlichen Dreieckfelde des Gewölbes enthält das Schiff der Kirche auf stürmendem Meer, dieselbe Composition, welche Giotto in Mosaik an der Peterskirche zu Rom ausgeführt hatte.

Die Meister, denen man diese Malereien bisher zugeschrieben hatte, sind Taddeo Gaddi, von dem die Darstellungen an der Decke und die linke Seitenwand mit dem heil. Thomas von Aquino herrühren sollen, und der Sieneser Simone di Martino als Verfertiger des Uebrigen.

§. 25. Wir wenden uns nunmehr zu einem Orte, welcher für die Geschichte der Kunst im 14ten Jahrhunderte vor allen wichtig ist. Es ist dies der Campo Santo, der Friedhof von Pisa, ein Raum von ungefähr 400 Fuss Länge und 118 Breite, mit hohen Mauern umgeben, an deren innerer Seite eine breite, offene Bogenhalle umherläuft. An der (schmalen) Ostwand ist eine grössere Kapelle angebaut, zwei kleinere an der Nordseite, und diesen gegenüber, an der Südseite, sind die beiden Eingänge. Dieser Raum soll, um den Beginn des dreizehnten Jahrhunderts, durch Erde, welche man aus dem gelobten Lande herüber brachte, ausgefüllt worden sein; das Gebäude ward im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts durch Giovanni Pisano, den Sohn des oben erwähnten Nicola errichtet. Sämmtliche Wände, von oben bis unten, wurden sodann mit grossen Gemälden geschmückt. Die Kapelle auf der Ostseite wurde bereits um den Anfang des vierzehnten

---

§. 25. C. Lasinio: *Pitture a fresco del campo Santo di Pisa.* — Vergl. Rosini: *Descrizione delle pitture del campo s. di Pisa.*

Digitized by Google

Jahrhunderts ausgemalt; von diesen Arbeiten ist jedoch nichts erhalten.

2. Die ältesten der erhaltenen Malereien in der Halle des Campo Santo sind diejenigen, welche sich an der Ostwand, zur linken Seite, wenn man aus jener Kapelle tritt, befinden. Sie stellen die Passion Christi, seine Auferstehung, seine Erscheinung vor den Jüngern und Himmelfahrt dar, und sind, wie es scheint, noch vor der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ausgeführt. Durch die Darstellung der Passion geht ein eigener grossartig phantastischer Zug; die anderen sind ernster und feierlicher, besonders, wo Christus den Jüngern erscheint und diese seine Wundenmale berühren. In der Ausführung sind die Bilder roh und ausserdem übermalt. Man schreibt sie einem gewissen Buonamico Buffalmaco zu, dessen ganze Existenz jedoch zweifelhaft ist, indem seine Lebensbeschreibung bei Vasari nur ein Gewebe launiger Novellen bildet.

3. Bedeutender sind diejenigen grossen Gemälde, welche diesen Darstellungen zunächst an der Nordwand folgen. Sie gehören etwa der Mitte jenes Jahrhunderts an und sind das Werk eines tiefsinnigen, phantasiereichen Künstlers, dem es gelungen, seine Anschauung von Leben und Tod in einem Farbengedichte darzustellen, welches, der tiefsten Bedeutung voll, dennoch weder Symbole noch eigentlicher Allegorieen zum Ausdrucke der darin enthaltenen Gedanken bedarf, und in dieser unmittelbaren Verbindung zwischen Darstellung und Inhalt um so bedeutender wirkt. Der Geist dieses Künstlers steht in der That noch über Giotto, dessen Richtung er befolgt; er würde dem Dichter der göttlichen Komödie zu vergleichen sein, wenn der, freilich noch sehr untergeordnete Grad seiner technischen Ausbildung der Vollendung in Dante's Terzinen nicht zu fern stände. Andrea, der Sohn des florentinischen Bildhauers Cione, wird als der Verfertiger der in Rede stehenden Gemälde angegeben. Er blühte in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts und starb im J. 1389. Er war zugleich einer der vorzüglichsten Architekten und Bildhauer seiner Zeit und wird insgemein, mit seinem Beina-

Digitized by Google

men, Orgagna oder Orcagna (richtiger Arcagno, verstümmelt aus Arcagnolo) benannt.

Das erste von diesen Gemälden heisst „der Triumph des 4.
Todes.“ Zur Rechten sieht man hier eine festliche vornehme Gesellschaft von Herren und Damen, welche, wie es die Falken und Hunde anzudeuten scheinen, von der Jagd heimgekehrt ist. Sie sitzen unter Orangenbäumen und tragen Schmuck und üppige Gewande; prächtige Decken sind zu ihren Füssen gebreitet. Ein Troubadour und eine Sängerin ergötzen ihr Ohr mit schmeichelnden Klängen; Liebesgötter schweben über ihnen und schwingen ihre Fackeln. Alle Lust und Freude der Welt ist hier vereinigt. Da kömmt, zur Linken, eilenden Fluges der Tod herbei. Es ist ein grausiges Weib, mit wildflatterndem Haare, mit Klauen statt der Nägel, mit grossen Fledermausflügeln und unversehrbarem, drahtgeflochtenem Gewande. Sie schwingt eine Sense in der Hand, und ist im Begriff, die Freuden jener Gesellschaft niederzumähen. Dicht gedrängt liegt eine Schaar von Leichnamen zu ihren Füssen, welche man an ihren Insignien fast sämmtlich als einstige Machthaber der Welt erkennt, als Könige und Königinnen, Kardinäle und Bischöfe, Fürsten, Krieger u. s. w. Ihnen entsteigen ihre Seelen in Gestalt neugeborener Kinder, und Engel und Teufel sind da, welche sie in Empfang nehmen; die Seelen der Frommen falten anbetend die Hände, die der Verlorenen schrecken angstvoll zurück. Die Engel sind fast wie lustige Schmetterlinge anzuschauen, die Teufel gleichen bald reissenden Thieren, bald widrigem Gewürme. Sie kämpfen mit einander; zur Rechten, oben, schweben die Engel mit denen, welche sie gerettet, zum Himmel empor; die Teufel dagegen schleppen ihre Beute nach einem feuerspeienden Berge, welcher am oberen Theil der linken Seite sichtbar wird, und stürzen die Seelen in die Flammen hinab. Neben jenen Leichnamen ist eine Schaar von Bettlern und Krüppeln, welche mit ausgestreckten Armen den Tod um das Ende ihrer Leiden anflehen; aber er hört ihre Bitten nicht und ist bereits an ihnen vorüber geeilt. Eine Felswand scheidet diese Scene von ei-

Digitized by Google

ner andern, wo man eine zweite Jagdgesellschaft sieht, die einen Hohlweg des Gebirges herabgekommen ist; wiederum reich gekleidete Fürsten und Damen auf prächtig geschmückten Rossen, mit einem Gefolge von Jägern, mit Falken und Hunden. Ihr Weg hat sie zu drei offenen Sarkophagen geführt, welche zur äussersten Linken des Bildes nebeneinander stehen und in denen man drei Fürstenleichen in den verschiedenen Stadien der Verwesung, von ekelhaftem Gewürm umkrochen, erblickt. Daneben steht ein Mönch, ein Greis im höchsten Alter, von zwei Krücken gestützt und weist, gegen die Fürsten gewandt, auf dies bittere Memento Mori hinab. Diese sprechen, wie es scheint, fast gleichgültig über den Vorfall; einer von ihnen hält die Nase vor dem üblen Geruche zu. Nur die eine königliche Reiterin stützt ihr anmuthvolles Gesicht betrübt in die Hand und schaut tief ergriffen vor sich hin. Auf der Höhe des Berges, über dem Hohlwege, sieht man einige Eremiten, welche im Gegensatz gegen diejenigen, die den Freuden der Welt nachgehen, in einem beschaulichen, bedürfnisslosen Leben das höchste Ziel menschlichen Alters erreicht haben. Einer von ihnen melkt eine Hirschkuh, Eichkätzchen spielen um ihn her; ein andrer sitzt und liest; ein dritter schaut in das Thal hinab, wo die Leichen der Mächtigen vermodern. — Es wird uns überliefert, dass unter den in diesem Gemälde vorkommenden vornehmen Personen verschiedene Portraits von Zeitgenossen des Künstlers enthalten seien.

5. Die zweite grosse Darstellung ist das „Weltgericht". In diesem Werke herrscht eine eigenthümlich symmetrische, fast architektonische Strenge der Composition, welche jedoch für den Gesammteindruck um so mächtiger wirkt und welche im Einzelnen gleichwohl noch Raum zu mannigfach geistreichen Motiven gelassen hat. Oben, in der Mitte, sitzen Christus und Maria in gesonderten Glorien. Er wendet sich links, nach der Seite der Verdammten, indem er seine Seitenwunde entblösst und den rechten Arm in drohender Geberde erhebt, eine Gestalt voll hohen, majestätischen Zornes. Maria zur

Digitized by Google

Rechten des weltenrichtenden Sohnes, ist das Bild der himmlischen Gnade; schüchtern und fast erschreckt über die Worte einer ewigen Verdammniss, wendet sie sich ab und zeigt in Gesicht und Geberde nur den Ausdruck heiligen Schmerzes um die Verlorenen. Zu Beider Seiten sitzen die Väter des alten Bundes, die Apostel und andere Heilige neben einander, strenge und feierlich würdige Gestalten. Ueber Christus und Maria schweben Engel mit den Instrumenten der Passion. Unter ihnen ist eine streng rhythmische Gruppe andrer Engel, welche die Todten aus ihren Gräbern rufen; zwei von diesen blasen die Posaunen; ein dritter hüllt sich zitternd vor dem ungeheuren Schauspiele in sein Gewand. Tiefer hinab ist die Erde, wo die Menschen aus den Gräbern auferstehen; gepanzerte Engel weisen die Erstandenen zur rechten und zur linken Seite. Hier sieht man, in der Mitte, den König Salomo der indem er sich erhebt, noch zweifelhaft ist, nach welcher Seite er sich wenden müsse; hier sieht man einen scheinheiligen Mönch, der durch einen Engel aus der Schaar der Gebenedeiten an den Haaren zurückgezogen wird, und einen Jüngling in weltlichen Kleidern, den ein andrer Engel von der Seite der Verdammten zu jenen hinüberführt. Die Seligen und die Verdammten erheben sich auf beiden Seiten des Gemäldes in gedrängten Schaaren übereinander; die Qualen der Verzweiflung sind in den Geberden der letzteren, die Flammen der Hölle stürmen auf sie ein und Teufel zerren bereits an ihren Gewanden. — Auch hier sollen, unter Seligen und Verdammten, mannigfache Portraits von Zeitgenossen enthalten sein, doch ist uns über die Einzelnen nichts Näheres berichtet. Jene Motive der Bewegung in den Gestalten Christi und der Maria sind nachmals von Michelangelo, in seinem berühmten Gemälde des Weltgerichts zu Rom, wiederum aufgenommen worden; aber er steht, trotz der Vollendung seiner Formen, beträchtlich gegen die hohe Würde des alten Meisters zurück. Auch die Anordnung der Patriarchen und Apostel hat späteren Meistern, namentlich dem Fra Bartolommeo und Raphael, zum Vorbilde gedient.

Digitized by Google

6. Die dritte Darstellung, welche sich unmittelbar der vorhergehenden anschliesst, ist die „Hölle." Dieses Bild soll nach einem Entwurfe des Andrea von seinem Bruder Bernardo ausgeführt sein, und in der That steht es auch in diesem Bezuge gegen die Vorigen zurück, sowie selbst die Composition, die die Phantasie ins Ungeheure zu geben veranlasste, minder bedeutend ist. Die Hölle ist hier wie ein grosser Felskessel dargestellt, der sich in vier Abtheilungen über einander erhebt. Zwischendurch sitzt Satan, ein furchtbarer eisengepanzerter Riese, ein feuriger Ofen, aus dessen Leibe an verschiedenen Stellen Flammen hervorschlagen und darin Sünder verbrannt und zermalmt werden. Zu seinen Seiten, in den verschiedenen Abtheilungen, werden die Verdammten von Schlangen und Dämonen gepeinigt. Die ganze untere Hälfte des Bildes ist im sechzehnten Jahrhundert flau modern übermalt und verändert worden*).

Es ist neuerdings die Meinung aufgestellt worden, dass diese Werke nicht vom Orcagna herrührten, indem sie in der Ausführung nicht mit denjenigen übereinstimmen, die von ihm
7. in Florenz erhalten sind**). Hier sieht man, in der Kapelle Strozzi in S. Maria Novella, eine Altartafel, welche mit seinem Namen und der Jahrzahl 1357 bezeichnet ist, einen thronenden Christus und Heilige zu seinen Seiten darstellend, einfache feierliche Gestalten mit ausdrucksvollen Gesichtern. Eben diese Kapelle ist von Andrea und seinem Bruder ganz mit Wandmalereien geschmückt, deren Charakter entschieden mit jenem Altarbilde übereinstimmt. Diese Malereien sind ähnlichen Inhalts wie die letzterwähnten Darstellungen zu Pisa. An der Fensterwand ist das jüngste Gericht, oben Christus und zu den Seiten des Fensters die Chöre der Heiligen, und darunter die Seligen und Verdammten. An der Wand zur Rechten das Paradies, eine Darstellung von sehr strenger und

---

*) Im unversehrten Zustande sieht man die Composition auf einem alten Kupferstiche bei Morrona, *Pisa illustrata*.

**) E. Förster, Beiträge, S. 109.

Digitized by Google

grandioser Anordnung, ähnlich dem Weltgericht in Pisa. Zuoberst, auf gothischem Throne, sitzen Christus und Maria; darunter schweben musicirende Engel in der Luft; auf beiden Seiten unendliche Reihen von Heiligen übereinander und zwischen diesen, auf dem unteren Theil, die Gestalten von Seligen, welche in den Himmel aufgenommen werden. Es ist in all diesen Gestalten etwas ungemein Edles, Klares und Heiteres, ebenso die Köpfe fast durchgehend höchst anmuthig, schön und voll Gefühl; die Technik der Malerei zeigt das Bestreben einer möglichsten Vollendung. Vielleicht sind diese Werke und die geistesverwandten in Pisa doch von derselben Hand, und nur letztere, die freier und zugleich roher ausgeführt sind, aus einer früheren Zeit des Meisters. — Die dem Paradiese gegenüberstehende Wand der Kapelle Strozzi enthält eine Darstellung der Hölle, welche wiederum dem Bernardo zugeschrieben wird; dies ist eine gänzlich unkünstlerische Arbeit, nichts als eine Landkarte, welche die Eintheilung, die Dante der Hölle giebt, mit Aengstlichkeit befolgt*).

Unter den Wandmalereien Orcagna's, die nicht mehr vor- 8.
handen sind, werden vornehmlich einige erwähnt, die er in S. Croce zu Florenz ausgeführt haben soll und die im Wesentlichen aus einer Wiederholung der drei Darstellungen im Campo Santo bestanden.

Neben jener Darstellung der Hölle im Campo Santo zu Pisa soll Orcagna die Absicht gehabt haben, als Schluss des ganzen Cyklus noch das Paradies (vielleicht ähnlich wie in Florenz) zu malen. Diese Arbeit kam jedoch nicht zur Ausführung und statt dessen wurde von andrer Hand „das Leben 9.
der Einsiedler in der thebaischen Wüste“ dargestellt, welches Bild gewissermaassen als eine Fortsetzung jener Scene der Einsiedler in dem Triumphe des Todes zu betrachten ist. Vasari nennt als den Verfertiger desselben den Sieneser Pietro Laurati, was eine Verwechselung mit Pietro Laurentii (di Lorenzo) zu sein scheint. — Es ist ein reiches, aus einer Menge

*) Umriss bei d'Agincourt, *Peint. pl.* 119.

Digitized by Google

von einzelnen Gruppen bestehendes Gemälde, in welchem das stille, der erbaulichen Betrachtung gewidmete Leben aufs Mannigfaltigste dargestellt ist. Vorn fliesst der Nil, an dessen Ufer sich eine Menge von Einsiedlern befinden, die noch irdischen Beschäftigungen obliegen, indem sie Fische fangen, Holz fällen, Waaren zur Stadt führen u. s. w. Weiter hinauf, ins Gebirg empor, wo die Einsiedler in Höhlen und Kapellen wohnen, wird es immer entfremdeter vom Treiben der Welt. Aber der Versucher folgt dem Geiste des Menschen auch in die Wüste; in mannigfachen Gestalten, bald schreckhaft, bald verführerisch, sucht er die Frommen ihrer heiligen Beschäftigung abwendig zu machen; in seiner bekannten drachenartigen Uniform sieht man ihn nur an ein Paar Stellen, zumeist ist er vermummt: als disputirender Philosoph, als verlockendes Weib u. dergl., immer jedoch an den Krallenfüssen zu erkennen. Das Ganze baut sich nach alterthümlicher Anordnung (wie Aehnliches namentlich in der byzantinischen Kunst gefunden wird) in mehreren Reihen übereinander empor und die obersten, somit die entferntesten Darstellungen sind von gleicher Grösse mit den unteren. An Gesammtwirkung, an Perspektive fehlt es dem Bilde somit allerdings, aber man empfindet deren Mangel nicht, da sie gar nicht in der Absicht des Künstlers lagen. Die einzelnen Darstellungen sind dagegen mit vieler Anmuth und Sinnigkeit durchgeführt worden.— Andre, beglaubigte Gemälde des Pietro di Lorenzo werden wir später kennen lernen.

Auf dieses Gemälde folgt die erste Eingangs-Thür zum Campo Santo. Zwischen dieser und der zweiten sind die Geschichten des heil. Ranierus, des Schutzpatrones von Pisa, und die Geschichten der Heiligen Ephesus und Potitus dargestellt. Jedes von diesen besteht aus sechs Feldern, von denen je drei die obere und die untere Hälfte der Wand ausfüllen.
10. Die drei oberen Gemälde aus der Geschichte des Ranierus

---

§. 25, 10. E. Förster, Beiträge, S. 111 f.

Digitized by Google

werden fälschlich dem schongenannten Simone di Martino von Siena zugeschrieben; sie sind das Werk eines minder begabten, aber handwerklich tüchtigen Meisters, der etwa zwischen 1360 und 70 malte. Die unteren drei Gemälde derselben Ge- 11.
schichte sind um das Jahr 1386 von Antonio Veneziano gemalt, welcher ungleich mehr Sinn für Schönheit und Klarheit der Formen zeigt als der Meister der ersten Hälfte.

Die Geschichten des Ephesus und Potitus (deren untere 12.
Hälfte fast ganz zerstört ist) sind von Spinello aus Arezzo gemalt, einem Künstler, der um den Schluss des vierzehnten Jahrhunderts thätig war. Seine Werke zeichnen sich in der Auffassung zumeist durch eine eigenthümliche, in einzelnen Fällen sogar grossartige Strenge und Leidenschaftlichkeit aus; sie verrathen ein bedeutendes Talent, sind in der Ausführung jedoch sehr ungleichartig, grösstentheils ungemein flüchtig, und nur wenige mit Geist und Gefühl vollendet. Im öffentlichen 13.
Palaste zu Siena, im Saal der Prioren, malte dieser Künstler die Geschichten des Zwiespaltes zwischen Kaiser Friedrich I. und dem Pabste Alexander III. bis zu der bekannten und bestrittenen Demüthigung des Kaisers, — ein Gegenstand, der offenbar nicht aus Interesse an diesen besonderen Personen, sondern um darin die Ansicht der Zeit über Kirche und Staat auszusprechen, gewählt war. In der Sakristei der Kirche S. 14.
Miniato bei Florenz, malte er die Geschichte des heil. Benedict, die besonders wohl erhalten ist, und wo in den Gewändern der weissgekleideten Mönche sein feierlich strenger Styl am bedeutendsten hervortritt. Der Sturz der bösen Engel, 15.
eine seiner schönsten Compositionen, den er in S. Maria degli Angioli zu Arezzo malte, ist mit dieser Kirche kürzlich zerstört worden. Als Spinello dieses Gemälde vollendet hatte, erschien ihm zu nächtlicher Weile der Teufel, so grausig und

---

§. 25, 12. v. Rumohr It. F. II, 226 ff. — E. Förster, a. a. O. S. 117 ff.

§. 25, 15. Dies Gemälde ist in Lasinio's Sammlung altflorentinischer Gemälde gestochen.

ungestalt, wie auf dem Bilde, und fragte ihn, wo er ihn so hässlich gesehen und warum er ihm solche Schmach angethan habe. Spinello erwachte mit Entsetzen aus dem Traume, verfiel in Geistesabwesenheit und starb bald nachher.

16. Wenden wir uns wiederum zum Campo santo zurück, so folgt nunmehr der dritte Theil der Südwand, auf welchem die Geschichten des Hiob dargestellt sind. Diese wurden bisher für ein Werk des Giotto gehalten, sind jedoch neuerdings mit grosser Wahrscheinlichkeit einem gewissen Francesco aus Volterra, der hier in den Jahren 1370—72 malte, zuertheilt worden. Der Verfertiger zeigt allerdings, soviel sich aus dem gegenwärtigen Zustande der Gemälde urtheilen lässt, eine besondere Verwandtschaft mit Giotto; ein grossartiges, reich bewegtes Leben geht durch das ganze Werk. Sehr würdig und schön ist vornehmlich das erste Bild, wo Jehovah, von Engeln umgeben, den Zwiesprach mit Satan hält. Trefflich ist der Einbruch der Feinde in die Güter des Hiob, und später der Besuch der drei Freunde und des Elihu bei letzterem. Der Ausdruck in Mienen und Geberden ist besonders glücklich zu nennen; für die natürlichen Erscheinungen (vornehmlich die Thiere) zeigt sich ein klarer Blick, die Anordnung im Ganzen einen gebildeten Sinn für edle Raumerfüllung. Leider sind die Gemälde vielfach übermalt und zum grossen Theil durch das Einmauern hoher Grabmonumente vernichtet.

Die Westwand des Campo santo enthält nur schlechte
17. Arbeiten aus moderner Zeit. Hierauf folgen an der Nordwand die Geschichten der Genesis, welche früher dem obenerwähnten Buffalmaco zugeschrieben wurden, gegenwärtig jedoch als das Werk des Pietro, Sohnes des Puccio, aus Orvieto erwiesen sind. Sie sind im letzten Jahrzehnt des vierzehnten Jahrhunderts gemalt und stellen einen Gottvater, der den Weltkreis trägt, die Erschaffung der Menschen, den Sünden-

---

§. 25, 16. E. Förster, a. a. O. S. 113 ff.

§. 25, 17. Ebenda. S. 123 ff.

Digitized by Google

fall und dessen Folgen, den Brudermord und den Tod des Kain, sowie die Begebenheiten der Sündfluth dar; sie lassen einen Künstler erkennen, dem es eben so ernst ist um eine würdige Darstellung heiliger Aufgaben, wie er zugleich das Leben in liebenswürdiger, heiterer Naivetät aufzufassen versteht. Sodann sind sie durch verschiedene Vorzüge in der technischen Ausführung, namentlich auch durch einen eigenthümlichen Sinn für harmonische Farbe, sehr bemerkenswerth. — Eben von demselben Künstler rührt eine Krönung Mariä, über der zweiten Kapellenthür derselben Wand, her, von der zwar fast nichts als nur der Entwurf erhalten ist, der jedoch immer noch den Schwung einer erhabenen und freudigen Begeisterung erkennen lässt.

Politische Umstände verhinderten die Fortsetzung der Ar- 18.
beiten im Campo santo; erst in der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts wurde mit der Ausschmückung desselben fortgefahren. Wir werden später (§. 42, 4.) darauf zurückkommen.

§. 26. Gleichzeitig mit dem letztgenannten war in Pisa
noch ein andrer Künstler beschäftigt, welcher zu den bedeu-
tendsten seiner Zeit gehört, der Florentiner Niccolà di 1.
Pietro. Er malte um 1390 den Kapitelsaal des dortigen Klosters S. Francesco und stellte an dessen Wänden die Leidensgeschichte Christi in neun Abtheilungen dar. Diese Malereien sind leider schon in hohem Grade beschädigt, doch ist auch in den geringen Resten ihr hoher Werth noch zu erkennen. Eine ernste Ruhe, ein eigenthümliches Pathos geht durch alle diese Gestalten und zeigt, dass dem Künstler die tiefste Bedeutung der darzustellenden Gegenstände erschlossen war; ausserdem ein hoher Schönheitssinn und der Ausdruck eines innigen Gefühles, der, wie beim Giovanni da Melano, wiederum auf die zweite Richtung dieser Periode hindeutet. Ausgezeichnet schön ist vornehmlich die Darstellung Christi in der Aufer-

---

§. 26, 1. Ebenda. S. 187. ff. — Lasinio: *Raccolta di pitture antiche, Pisa* 1820.

Digitized by Google

stehung, und noch mehr die in der Himmelfahrt; hier ist etwas wunderbar Hohes, Heiliges und Verklärtes in den Zügen des Heilandes, wie es in späterer Zeit vielleicht nicht wieder
2. gefunden wird. — Ausserdem malte Niccolà die Wände einer Halle im Franziskanerkloster zu Prato (vornehmlich Darstellungen aus der Geschichte des Matthäus), die den vorigen jedoch nicht an Werth gleich kommen. Auch zu Florenz, an
3. der rechten Seitenwand der Sakristei von S. Croce, finden sich Darstellungen, welche die Passion Christi vorstellen und (mit Ausnahme des älteren Mittelbildes) vermuthlich von seiner Hand herrühren, in diesem Falle jedoch vor den Werken in Pisa, deren vollendete Schönheit sie nicht erreichen, gemalt sein müssen.

Zweiter Abschnitt.

Toskanische Schulen. — Meister von Siena und ihre Nachfolger.

§. 27. In der ersten Richtung der Periode vorherrschend subjektiver Auffassungsweise, die wir, wo sie entschieden hervortrat, mit der didaktischen Poesie vergleichen konnten, war eine Menge neuer und eigenthümlicher Darstellungen, und wo das nicht, doch eine neue Behandlung älterer Gegenstände sichtbar geworden. Nicht eben so in der zweiten Richtung, in welcher vorzugsweise das Gemüth des schaffenden Künstlers hervortritt, und die wir bereits mit der lyrischen Poesie verglichen haben. Das Gemüth, das innere Leben der Seele, bedarf, um sich in äusserer Erscheinung zu bethätigen, nicht verschiedenartig charakteristischer Typen; er hat es nicht vorzugsweise mit den Erscheinungen des Lebens in ihrer mannigfachen Besonderheit und in ihren gegenseitigen Bezügen zu thun; der Ausdruck des Gemüthes, der allerdings zwar bis an

Digitized by Google

die Oberfläche der körperlichen Form durchdringt, ist von dieser nicht eigentlich abhängig.

So sehen wir denn, als nächstes Resultat dieses allgemeinen Gesetzes, in jener zweiten Richtung der gegenwärtigen Periode Vieles von den künstlerischen Motiven der vorangehenden, die vornehmlich auf altchristlichen Ueberlieferungen beruhte, beibehalten; jedoch nicht bloss, weil man das Bedürfniss, dieselben zu verlassen, nicht fühlte, sondern weil allerdings zugleich das Ideale und grossartig Abgeschlossene dieser Gebilde den Ausdruck vorwaltender Gemüthsstimmung vorzugsweise begünstigte. Dessenungeachtet musste jedoch auch hier, statt jener eigenthümlichen Strenge und Härte der byzantinischen Kunst (die, wie wir sahen, schon beim Duccio beträchtlich vermindert war) derselbe weichere Styl Eingang finden, über den bei der Charakteristik Giotto's bereits näher gesprochen ist, und um so mehr, als er der schwärmerischen Sentimentalität, welche die in Rede stehende Richtung der Malerei, wie alle Lyrik jener Zeit, charakterisirt, einen um so vollkommneren Ausdruck gestattete.

§. 28. Vornehmlich bei den Sienesern hat sich diese 1.
Richtung zu eigenthümlicher Schönheit ausgebildet. An der Spitze derselben steht hier Simone di Martino (fälschlich Simone Memmi genannt), ein Zeitgenoss des Giotto, nach dessen Tode er im J. 1336 an den päbstlichen Hof nach Avignon berufen wurde, wo er im J. 1344 gestorben sein soll. Merkwürdig und fast mehr als ein blosser Zufall ist es, dass, wie Giotto's Ruhm von dem episch-didaktischen Dante, so der des Simone von dem grossen Lyriker des italienischen Mittelalters, Petrarca, in zweien seiner Sonette, aufbewahrt ist. Von ächten Werken des Simone ist zwar nicht Vieles bekannt, — die grossen Wandmalereien namentlich, die er nach Vasari im Kapitel von S. Maria Novella zu Florenz und im Campo S. zu Pisa ausgeführt haben soll, rühren gewiss, wie bereits oben angegeben wurde, nicht von seiner Hand her; gleichwohl reicht auch das Wenige, was noch von ihm vorhanden ist, zu einer näheren Charakteristik hin.

Digitized by Google

2. Das Hauptwerk ist ein grosses, aus einer bedeutenden Reihe einzelner Tafeln bestehendes Altarbild, welches gegenwärtig in Siena (wie es scheint) an verschiedenen Orten zerstreut ist, und welches auf dem Mittelbilde, einer Madonna mit dem Kinde, die Namensunterschrift des Künstlers führt; die Seitentafeln enthalten zahlreiche Figuren von Propheten und Heiligen. „Die Weise der Anschauung, die diesem ganzen Werke zu Grunde liegt, ist bei weitem ernster, tiefer, ergreifender, als wir sie bei den meisten Florentinern finden, und Ruhe, Würde, Adel, mit einem Worte: Heiligkeit, spricht aus allen Gestalten und deren Bewegungen. Vorherrschend ist das Gefühl für Schönheit und Feinheit der Züge, die durchaus ideel gehalten sind; die Zeichnung sicher, aber nicht ohne Mängel. Von eigentlicher Rundung ist keine Rede, doch sind Licht- und Schattenmassen gesondert und für den Ausdruck benutzt. Dieser selbst ist überall von durchdringender Innigkeit und Wahrheit, und wunderbar zieht über alle Gesichter ein sanfter Duft, der uns die Heiligen in eine (obschon leuchtende) Ferne rückt, ein Gefühl fast unwiderstehlicher Sehnsucht im Beschauer rege macht und uns einen Blick in die ahnungsreiche, nur von durchsichtigem Schleier umwobene Seele des Künstlers thun lässt, der, ausgerüstet mit den Anlagen zu höchster Vollendung, noch in der Macht der ungeübten und unfreien Kindheit der Kunst gehalten wird.“ Was die Ausführung betrifft, so ist das Ganze ungemein zart gemalt, in der Carnation (bei vorherrschend grünlicher Untermalung) sorglichst beendet, die Haare mit eigener Feinheit mehr gezeichnet als gemalt; zugleich ist ein reicher Schmuck von zierlichen Ornamenten vorhanden und namentlich Perlen und Edelsteine mit grösster Sauberkeit ausgeführt.

3. Dieselbe Innigkeit des Ausdruckes und Eigenthümlichkeit der Ausführung trägt ein grosses, von zahlreichen Heiligen

---

§. 28, 2. E. Förster, Beiträge S. 166 ff. — Die Tafeln des in Rede stehenden Altarwerkes sind erst von Hrn. E. Förster entdeckt worden.

Digitized by Google

umgebenes Madonnenbild, welches im Gerichtssaale des öffentlichen Palastes zu Siena — ursprünglich von einem älteren Meister — auf die Wand gemalt und von Simone um 1330 wiederhergestellt, oder vielmehr, wie es scheint, gänzlich neu gemalt ist. Leider ist dasselbe in späterer Zeit mannigfach roh ausgebessert. — Noch einige andre Bilder finden sich zu Siena, die mit höchster Wahrscheinlichkeit dem Simone zuzuschreiben sein dürften.

Ebenso ist eine Verkündigung Mariä, die sich in der 4.
Gallerie der Uffizien zu Florenz befindet, mit derselben zarten und tiefen Empfindung gemalt. Dies Bild ist mit der Jahrzahl 1333 bezeichnet; neben dem Namen des Simone nennt sich auf demselben noch ein gewisser Lippo Memmi, ein Verwandter des ersten, als Mitarbeiter an dem Bilde. Beide sollen auch noch andre Werke gemeinschaftlich ausgeführt haben.

Ein zierliches Miniaturbild, welches eine Handschrift des 5.
Virgil in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand schmückt, trägt ebenfalls den Namen des Simone. Es stellt den Virgil und in bestimmten Personificationen die verschiedenen Arten seiner Gedichte dar.

Endlich wird auch, wie es scheint, aus den Angaben Va- 6.
sari's über die gegenwärtig nicht mehr vorhandenen Werke Simone's die obige Angabe über die eigenthümliche Richtung dieses Meisters bestätigt. Fast durchweg sind es nur Madonnen, zumeist von Engeln und Heiligen umgeben, in denen diese Richtung, wie wir gesehen, sich am Lebendigsten äussern konnte. Sogar bei dem Wandgemälde einer Passion, welches sich im Kapitel von S. Spirito zu Florenz befand, hebt Vasari vor Allem den Liebreiz und die Innigkeit der darauf angebrachten Engelgestalten hervor.

Andre Sieneser folgten der in Simone's Werken so entschieden bezeichneten Richtung, wie sich zum Beispiel aus einigen beglaubigten Werken des (bereits obenerwähnten) Pie-

Digitized by Google

7. tro di Lorenzo ergiebt. Dahin gehört besonders ein in der Gallerie der Uffizien zu Florenz befindliches Altarbild, welches mit der Jahrzahl 1340 und dem Namen des Künstlers bezeichnet ist. Es ist eine Madonna mit dem Kinde und Engel auf ihren Seiten; grossartig strenge Gestalten mit schönen sinnigen Gesichtern. Ein andres Bild desselben Meisters
8. in einem Seitengemache der Sakristei des Domes von Siena.

Zugleich jedoch bahnte sich auch hier die durch Giotto begründete allegorisirende Richtung einen Eingang, und zeigte sich, verbunden mit den Eigenthümlichkeiten der Sieneser, wiederum in eigenthümlicher Entfaltung.

1. §. 29. Dahin gehören vornehmlich die Wandmalereien, welche Ambrogio di Lorenzo, der Bruder des Pietro, im öffentlichen Palaste zu Siena, und zwar in der Sala delle balestre ausgeführt hat. Der für die Geschichte der italienischen Städte sehr charakteristische Inhalt derselben ist „Gutes und schlechtes Regiment und die Folgen von beiden.“ An der Haupt-Wand, den Fenstern gegenüber, ist der Kaiser auf hohem Throne sitzend, — als Repräsentant der obersten, unfehlbaren Macht*), — dargestellt. Auf jeder Seite des Thrones sitzen drei weibliche allegorische Figuren: Klugheit, Tapferkeit und Frieden, Hochherzigkeit, Mässigung und Gerechtigkeit, — schöne, still feierliche Gestalten; über dem Kaiser schweben Glaube, Liebe und Hoffnung. In diesen und den folgenden allegorischen Figuren vornehmlich erkennt man die den Sienesern eigenthümliche Darstellungsweise, die mit den Anklängen an byzantinische Kunst, auch die Annäherung an die Antike behalten. Vor allen spricht die Friedensgöttin, eine sanfte Gestalt, von edlen Gesichtszügen, mit dem Oelzweig im Haar, sorglos den Kopf in der Hand wiegend, halb gestreckt auf dem Polster ruhend, an; in tausend Falten, die

---

§. 28, 8. v. Rumohr, It. F. S. 106.

§. 29, 1. Vergl. E. Förster, a. a. O. S. 182. ff.

*) Der Gegensatz des Kaisers zu der Regierung selbst ist in der eigenthümlichen Stellung des italienischen Mittelalters begründet.

Digitized by Google

die schönen Glieder nicht verhüllen, legt sich das weisse Gewand um ihren Körper, wie wir es wohl an antiken Sarkophagfiguren sehen, und nur der milde sprechende Ausdruck des Gesichts überzeugt uns, dass wir uns wirklich auf dem Gebiete der neueren Kunst befinden. Unter dem Kaiser sieht man einen Zug von Bürgern und Rittern in der Richtung nach der rechten Seite, wo eine weibliche Gestalt, die gute Regierung darstellend, auf dem Throne sitzt, — Weisheit, Eintracht und andre allegorische Figuren neben ihr. Auf der rechten Seitenwand sieht man die Folgen der guten Regierung. Stadt und Land geniessen die Früchte einer weisen Staatsordnung: Handel und Wandel auf Markt und Strassen; Tanz und Fröhlichkeit an allen Enden der Stadt; vor den Thoren blühendes und wohlbebautes Land, und Bauern, die es pflegen oder dessen Früchte sammeln. Freilich ist diese Darstellung, in der es ganz auf charakteristische Auffassung des gemeinen Lebens ankam, noch wenig genügend. Auf der linken Seitenwand sieht man die schlechte und ungerechte Regierung auf dem Throne; Geiz, Gewalt und eitler Ruhm schweben über ihr; Grausamkeit, Verrath, Betrug, Wuth u. a. sind auf ihren Seiten. Daneben waren wiederum die Folgen solcher Regierung dargestellt, leider jedoch ist nur noch wenig hievon zu erkennen: Bürger werden gefangen aus ihren Häusern fortgeführt, andre in den Strassen ermordet, die Felder liegen verwüstet, u. s. w.

In der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts blühte 2.
unter den Sienesern, charakteristisch für deren Kunstrichtung, ein gewisser Berna oder Barna, von dem in der Hauptkirche von S. Gimignano, einem Städtchen zur Rechten der Strasse von Florenz nach Siena, noch Wandmalereien vorhanden sind (vermuthlich die Begebenheiten aus dem Leben Christi, auf der rechten Wand der Kirche).

§. 30. Sehr bedeutend tritt jene vorherrschend gemüth-

---

§. 29, 2. v. Rumohr, It. F. S. 109 ff.

volle Auffassung bei einem anderen Sieneser, dem Taddeo di Bartolo (Sohn eines minder bedeutenden Meisters, des Bartolo di Fredi) hervor, dessen beglaubigte Werke in den Anfang des funfzehnten Jahrhunderts gehören. Die älteren unter diesen sind einige Tafeln, die sich zu Perugia befinden,
1. wo der Künstler längere Zeit gearbeitet haben soll; vornehmlich ein Altarbild, welches den Namen des Künstlers und die Jahrzahl 1403 führt und in der Sammlung der dortigen Akademie aufbewahrt wird. Es ist eine Madonna mit dem Kinde und zwei Engeln, daneben der heil. Bernhard. Es sind edle Gestalten mit schön stylisirter und weich gezogener Gewandung, voll anziehender Innigkeit des Ausdrucks; vornehmlich schön und anmuthsvoll ist das Gesicht der Madonna. — Eben-
2. daselbst sind noch zwei Tafeln, jede mit vier Heiligen, auch diese gar schön und würdig, doch nicht so ausgezeichnet wie
3. das vorige Bild. — In der Kirche S. Agostino zu Perugia (im linken Kreuzflügel) hängt eine Ausgiessung des heil. Geistes, ein treffliches Bild, dessen Styl den anderen Bildern des Meisters vollkommen entspricht.

4. Eine Verkündigung in der Gallerie der Sieneser Akademie, ebenfalls ein anziehendes Bild, kommt doch den Arbei-
5. ten in Perugia nicht gleich. — Viel bedeutender sind die Wandgemälde, welche Taddeo in der Kapelle des öffentlichen Palastes zn Siena um das J. 1407 ausführte. Dieses sind einige Geschichten der heiligen Jungfrau, und zwar solche, die auf ihr Lebensende Bezug haben; eine eigenthümliche Weichheit, Adel und tiefstes innigstes Gefühl spricht sich durchweg in diesen Gemälden aus. Der stille Leichenzug der Jungfrau, dann ihr Begräbniss und wie Christus niederfährt und sie zum ewigen Leben auferweckt, alles dies ist höchst schön und ergreifend dargestellt. Leider ist die Kapelle ungemein dunkel, so dass man sehr günstiger Tage bedarf, um die Malereien
6 nur einigermaassen genügend sehen zu können. — Später, um das Jahr 1414, malte Taddeo den vor der Kapelle befindlichen Vorsaal, in welchem er vornehmlich eine Gallerie von den Bildnissen berühmter Redner, Staatsmänner und Kriegs-

Digitized by Google

helden des classischen Alterthums, deren Tugenden die Gegenwart zur Nachfolge anreizen sollten, darstellte. Diese Arbeiten sind jedoch von geringerem Werthe; der Gegenstand derselben, der seiner inneren Bedeutung nach zu jener didaktischen Richtung gehört, stimmte nicht zu der schwärmerischen Individualität des Künstlers.

Minder bedeutend als Taddeo war sein Neffe oder Bru- 7.
der Domenico di Bartolo.

Taddeo's Arbeiten zu Perugia scheinen übrigens dort und 8.
in der Umgegend mannigfach zur Nachfolge angereizt zu haben, wie sich vornehmlich aus einigen Wandgemälden, die an verschiedenen Orten in Assisi erhalten sind, ergiebt.

§. 31. Der Charakter vorherrschender Milde sowie das Beibehalten alterthümlicher Motive zeigt sich bei den Künstlern von Siena das ganze funfzehnte Jahrhundert hindurch. Im Uebrigen jedoch schritt die dortige Kunst während dieses Zeitraumes auffallend zurück; fast alle Arbeiten dieser Zeit tragen den Stempel einer grossen Mattigkeit und Schwäche. Zu den Meistern, die sich um ein Weniges vor den andern auszeichnen, gehören besonders die Brüder Sano und Lo- 1.
renzo di Pietro, die um die Mitte dieses Jahrhunderts thätig waren. Sodann Matteo di Giovanni, oder Matteo da Siena, von dem sich ein mildes stilles Bild vom J. 1479 2.
in S. Domenico zu Siena befindet, drei weibliche Heilige und drüber, in der Lünette, den todten Christus darstellend. Sein berühmter bethlehemitischer Kindermord, den er zweimal ge- 3.
malt, ein Exemplar in der Kirche S. Agostino zu Siena, das andre in der Gallerie des borbonischen Museums zu Neapel 4.
— ist ein wüst manierirtes Bild, mit wenigen wahrhaft kräftigen Zügen, meist Karikatur.

§. 32. Ihre schönste Ausbildung gewann diese einseitig gemüthvolle Auffassungsweise in einem Künstler, der in der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts blühte und den grösseren Theil seines Lebens in Florenz zubrachte. Dies ist 1.
der Dominikanermönch Beato Fra Giovanni Angelico da Fiesole, geboren im J. 1387, gest. 1455. Seine tiefe

Digitized by Google

Frömmigkeit, davon sein Leben, sowie seine Bilder Kunde geben, erwarb ihm den Beinamen des Seligen (Beato) und den des Engelgleichen (Angelico). Er hätte, so sagt Vasari, gemächlich in der Welt leben und sich durch seine Kunst, die er schon in der Jugend wohl verstand, reichliche Einkünfte verschaffen können; aber er zog es vor, zu seiner Befriedigung und Ruhe, und vornehmlich zum Heil seiner Seele, in den Orden der Predigermönche einzutreten. Er malte nie für Geld, sondern genügte ohne Weiteres gern eines Jeden Bitte, sofern die Erlaubniss des Priors eingeholt war; ja er war so demüthig, so wenig nach Ehre begierig, dass er, als ihm der Pabst Nicolaus V, seines reinen und heiligen Wandels wegen das Erzbisthum von Florenz übergeben wollte, jenen bat, einen anderen hiefür zu erwählen, da er sich nicht zum Regieren berufen fühle. Nie ist er ohne Gebet an die Arbeit gegangen und seine Seele war so erfüllt von seinen Werken, dass er oft, wenn er das Leiden des Erlösers malte, durch Thränen unterbrochen wurde. Daher denn betrachtete er das, was er gemalt hatte, als ein Gnadengeschenk des Himmels, und er wagte es nie, eine nachbessernde Hand anzulegen.

Dieser tiefe Frieden des Gemüthes, diese stets reine und heilige Stimmung, diese gläubige Hingebung der Seele, bildet nunmehr den Grundcharakter in Fra Giovanni's sämmtlichen Werken. Menschliche Leidenschaft, Kampf mit der Leidenschaft und Ueberwindung derselben kennt er nicht; es ist eine verklärte seligere Welt, welche er unseren Augen zu eröffnen strebt. Er sucht die Gestalten, welche er uns vorführt, mit der höchsten Anmuth, wie sie nur seine Hand auszudrücken vermag, zu bekleiden; der süsseste Liebreiz kehrt auf allen diesen Gesichtern wieder, ein harmonischer Rhythmus leitet alle ihre Bewegungen, (vornehmlich, wo sie sich im Faltenwurfe der Gewandung äussern), die heitersten Farben sind, wie in einem Frühlingsgarten, für die Gewänder dieser Gestalten gewählt, die reichste Fülle zierlicher Goldornamente, die das Auge wie in einem wundersamen Schiller befängt, ist über das Ganze ausgegossen — Alles, was nur zur Verherrli-

Digitized by Google

chung des Heiligen dienen kann, ist in diesen Gemälden angewandt. Mit einer eigenen religiösen Scheu hält der Künstler an der ihm überlieferten Darstellungsweise fest und wagt es nicht, Neuerungen, wie sie zu seiner Zeit bereits in Florenz begannen, in die Kunst einzuführen; diese würden ein störendes Element in die kindliche Seligkeit seines Gemüthes gebracht haben. Fiesole ist, wie gesagt, der Vollendetste in dieser Richtung, zugleich aber auch derjenige, bei welchem dieselbe in ihrer Einseitigkeit am Schärfsten hervortritt. Er ist unerreichbar, wenn er Engel und Selige in begeisterter Verklärung darstellt; er ist schwach, zaghaft und, es darf nicht geläugnet werden, — er ist kindisch befangen, wenn Menschen in ihrer Menschlichkeit vorgeführt werden sollten. Nicht bloss der Groll und die Rachbegier in den Feinden Christi, jedes entschiedene Handeln überhaupt ist in den Bildern, wo dergleichen erfordert ward, mangelhaft ausgedrückt; es fehlt seinen Gestalten sogar, auch wo diese sich momentan in vollkommener Ruhe befinden, die Kraft zur That und sei es die höchste und heiligste, wie namentlich seine Darstellungen Christi, desjenigen, in dessen Gestalt ebensosehr menschliche Kraft wie göttliche Heiligung hervortreten müssen, durchweg ungenügend, häufig unwürdig sind.

Ueber Fiesole's Künstlerbildung ist nichts Näheres bekannt; gewisse Eigenthümlichkeiten der Technik, namentlich die grünliche Untermalung der Carnation, lassen mit grosser Wahrscheinlichkeit den Einfluss sienesischer Schule vermuthen. Seine erste Uebung soll in der Miniaturmalerei bestanden haben und er darin von einem älteren Bruder unterrichtet worden sein; auch werden von Vasari einige Messbücher gerühmt, welche
er mit solchen Miniaturen geschmückt habe. Diejenigen Mess- 2.
bücher jedoch, welche im Chore von S. Marco zu Florenz (dem Kloster, welchem er dort angehörte) aufbewahrt werden, scheinen nicht von ihm selbst, sondern nur von einem Schüler, etwa unter seiner Leitung, ausgemalt zu sein.

Sehr zahlreich ist dagegen die Menge kleiner Tafelbilder, welche er ausgeführt hat und von denen das Bedeutendste in

Digitized by Google

3. der Gallerie der Florentiner Akademie vereinigt ist. Vor allen bemerkenswerth sind unter diesen 8 Tafeln mit 35 Scenen aus dem Leben Christi, die sich ehemals an den Silberschränken der Bibliothek des Servitenklosters (SS. Annunziata) zu Florenz befanden, und mit grösster Feinheit ausgeführt und
4. meist alle sehr wohl erhalten sind. Auch die Gallerie der Uffizien zu Florenz besitzt einige ungemein anmuthige Bilder der Art, anderweitiger Sammlungen, in denen Einzelnes, zum Theil auch vom höchsten Werthe vorkömmt, zu geschweigen.

5. Zu den Bildern von grösserem Maassstabe gehört eine ungemein anmuthige Krönung Mariä, die, früher in der Kirche S. Domenico zu Fiesole befindlich, gegenwärtig im Museum von Paris aufbewahrt wird; eine treffliche und würdige Ab-
6. nahme vom Kreuz, aus der Sakristei von S. Trinità zu Florenz in die dortige Akademie hinübergeführt; ein grosses Ta-
7. bernakel in der Gallerie der Uffizien ebendaselbst, dessen Flügel auf den äusseren und inneren Seiten mit überlebensgrossen Heiligen bemalt sind und auf dessen Grunde eine höchst grandiose Madonna, von liebreizenden Engeln auf dem Rande umgeben, dargestellt ist. Doch mangelt es diesen grossen Gestalten, so feierlich und würdig sie in ihrer Gesammterscheinung angeordnet sind, an jener eigentlich naturgemässen Durchbildung der Formen, deren genaueres Studium dem Meister noch fremd geblieben war und deren Mangel bei kleineren Werken minder bemerklich wird. Gleichwohl nähern
8. sich auch in dieser Beziehung die Wandmalereien, womit er das Kloster seines Ordens zu Florenz (S. Marco) schmückte, einer grösseren Vollkommenheit, oder es macht hier die derbere Technik wiederum den Mangel weniger bemerklich. Jedenfalls versteht man in diesen Arbeiten, welche sich noch an

---

§. 32, 3. Der Kunsthändler Nocchi zu Florenz giebt dieselben in Umrissen (über den Originalen durchgezeichnet) heraus.

§. 32, 5. Mariä Krönung und die Wunder des heil. Dominicus nach Johann von Fiesole, gez. von W. Ternite, mit Text von A. W. von Schlegel.

Digitized by Google

den Orten ihrer ursprünglichen Bestimmung befinden und noch gegenwärtig den Zweck derselben erfüllen, am Besten das Gemüth des edlen und liebevollen Künstlers. Im Kapitelsaale malte er hier ein Crucifix, welches von einer bedeutenden Anzahl Heiliger angebetet wird; mehreres im Hofe und auf den oberen Corridoren des Klosters, darunter vornehmlich eine wunderbar schöne Verkündigung und eine Madonna mit Heiligen ausgezeichnet sind; ebenso schmückte er die Zellen der Klosterbrüder mit verschiedenen erbaulichen Darstellungen. Alle diese Darstellungen im Kloster von S. Marco sind im Allgemeinen gut erhalten. — In Rom, wo er in späterer Zeit 9.
hinberufen wurde, malte er zwei Kapellen des Vatikans aus, von denen nur noch die eine, Geschichten des heil. Laurentius enthaltend, vorhanden ist. Diese Malereien kommen zwar jenen in S. Marco zu Florenz nicht gleich, doch enthalten auch sie, namentlich eine Predigt des heil. Stephan, sehr vorzügliche Einzelheiten.

Verwandte Richtung zeigt sich bei einem Zeit- und Stan- 10.
desgenossen Fiesole's, dem Camaldulensermönche Don Lorenzo, welcher in dem Kloster degli Angeli zu Florenz lebte. In der Kirche S. Trinità zu Florenz ist von ihm noch eine Verkündigung Mariä vorhanden, ein zartes, mildes und leicht bewegtes Bild.

Dritter Abschnitt.

Oberitalienische Schulen.

§. 33. Wenn sich aus wenigen Beispielen urtheilen lässt, so scheint jene gemüthvollere Richtung der Kunst gleichzei-

---

§. 32, 9. *Le pitture della Cappella di Niccolò V, opere del Beato Gio. Ang. da Fiesole, dis. ed. inc. da Fr. Giangiacomo. Roma* 1810.

tig auch in andern Gegenden des mittleren und oberen Italiens befolgt worden zu sein. Einen der bedeutenderen Punkte bil-
1. det hier Bologna. Eine eigenthümliche Weichheit der Auffassung und Behandlung tritt bereits in denjenigen Resten älterer Wandmalerei, welche aus aufgehobenen Klöstern in die Kirche des Campo Santo bei Bologna gerettet worden sind, entgegen. Bedeutend erscheint, in der ersten Hälfte des vierzehn-
3. ten Jahrhunderts, der Bologneser Vitale, welcher von den Bildern der heiligen Jungfrau, die er mit eigenthümlicher Schönheit darzustellen wusste, den Beinamen: dalle madonne erhielt; eine seiner Madonnen, die sich in der Pinakothek von Bologna befindet, ist ein Bild von eigen anmuthiger Bewegung und besonders das Gesicht der h. Jungfrau sehr lieblich. Simone von Bologna, Simone de' Crocefissi benannt, erscheint in einer Reihe von Gemälden in derselben Sammlung nur als ein tüchtiger Handwerker.

4. Bedeutender zeigt sich der Bologneser Jacopo d'Avanzi, welcher um das J. 1376 zu Padua, in der Kirche S. Antonio, die Kapelle S. Felice reich mit Wandmalereien geschmückt hat. Diese Werke sind wiederum ungemein anmuthsvoll und weich, in der Carnation wie in der Gewandung, ausgeführt.
5. — Ein schönes Freskobild, welches der Art des Florentiners Niccolà di Pietro in Etwas verwandt ist, sieht man auf dem Klosterhofe S. Domenico zu Bologna. Es führt die Unterschrift Petrus Johannis, und ist leider theilweise beschädigt.

---

§. 33, 4. Lanzi: Geschichte der Malerei in Italien, Uebers. Thl. III, S. 12. — Die mit „Jacobus Pauli" bezeichneten Tafeln in der Pinakothek zu Bologna, die nach Lanzi demselben Künstler angehören, sind von den genannten Wandmalereien durchaus verschieden. Sie sind scharf und strenge und etwa der Art des Spinello von Arezzo verwandt.

§. 33, 5. Ein gewisser Lianori soll sich nach Lanzi (A. a. O. S. 14) Petrus Joannes unterzeichnet haben. Eine Tafel der Bologner Pinakothek, welche die Unterschrift: Petrus Lianoris p. 1453, — führt, stimmt mit dem obigen Freskobilde übrigens nicht; sie ist hart und strenge gemalt.

Digitized by Google

Aehnlich wie Vitale, war auch der Bologneser Lippo 6.
di Dalmasio, der um den Schluss des vierzehnten Jahrhunderts blühte, durch die Anmuth seiner Madonnen berühmt und erhielt denselben Beinamen dalle madonne. Als seine 7.
Schülerin nennt man die Ursuliner-Nonne Beata Caterina Vigri, deren Arbeiten jedoch um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts fallen. Die Pinakothek von Bologna und die Akademie von Venedig bewahren von ihr ein Paar, mit Namen und Datum versehener Tafeln, welche beide die heil. Ursula darstellen. Sie sind von schwach gemüthlichem Ausdrucke und etwa nur den besseren sienesischen Arbeiten dieser Zeit zu vergleichen.

§. 34. Aehnliche Aeusserungen der Kunst zeigen sich auch bei Künstlern der Mark Ankona. So sah ich in dem Städtlein Tolentino, in einer Seitenkapelle von S. Nicolà, 1.
eine Reihe von Wandgemälden aus der Geschichte des heil. Nicolaus, die zwar zum grösseren Theil roh übermalt sind, an denen jedoch Einzelnes noch ziemlich rein erhalten ist. Hier finden sich anmuthvolle Köpfe von äusserst zartem, mildem und sehnsuchtsvollem Ausdrucke, deren Arbeit etwa auf das Ende des vierzehnten Jahrhunderts hindeutet.

Hieher gehört auch Gritto da Fabriano, von dem in 2.
der Gallerie des Berliner Museums eine anmuthige Madonna mit Heiligen, durch Namensunterschrift des Künstlers beglaubigt, befindlich ist.

Ungleich bedeutender ist ein Nachfolger des letzteren, Gentile da Fabriano, dessen Blüthe dem Anfange des funf- 3.
zehnten Jahrhunderts angehört. Er ist dem Fiesole ähnlich, aber er hat auf der einen Seite nicht die religiöse Hingebung dieses Künstlers und übertrifft ihn auf der andern durch eine unbefangnere Auffassung der Erscheinungen des Lebens. Sehr charakteristisch ist für ihn ein Wort des Michelangelo: Gentile's Bilder seien wie sein Name, d. h. edel, anmuthig, hei-

---

§. 34, 3. *Elogio del pitt. Gentile da Fabriano, scr. dal Marchese A. Cav.* **Ricci.** *Macerata* 1829.

ter, lebhaft u. s. w., — denn alle diese Begriffe vereint das italienische Wort gentile in sich, das, wie es eine bestimmte Eigenthümlichkeit italienischer Sitte bezeichnet, in unserer Sprache kein entsprechendes Wort findet. Fiesole und Gentile erscheinen wie zwei Brüder, beide als hochbegabte Naturen, beide voll des innigsten, liebenswürdigsten Gemüthes, aber jener ist ein Mönch und dieser ein Ritter geworden. Eine wundersame Frühlingslust offenbart sich in Gentile's Bildern, die ich mit den Dichtungen der Minnesinger vergleichen möchte, eine unaussprechliche Heiterkeit, die durch keinen Zweifel, keine Bangigkeit der Seele getrübt wird; zugleich eine kindliche Freude an Pracht und goldenem Schmucke, den er in grösstem Reichthum anwendet, ohne jedoch das Auge durch Ueberladung zu verwirren*).

Ueber Gentile's Bildung ist nichts bekannt; auch von den zahlreichen Werken, welche er in der Umgegend seiner Heimath, in Venedig, in Rom ausgeführt hat, nur sehr Weniges erhalten; namentlich ist der Verlust seiner Arbeiten in der Kirche des Lateran zu Rom, welche als unübertreffliche Werke geschildert werden, höchlichst zu bedauern. Gleichwohl reicht auch das Wenige, was man noch gegenwärtig von ihm kennt,
4. zur Würdigung seines Talentes hin. Dahin gehören vornehmlich zwei Tafeln mittlerer Grösse, welche beide die Anbetung der Könige darstellen. Die eine von diesen, mit Gentile's Namen und der Jahrzahl 1423 bezeichnet, die früher in der Sakristei von S. Trinità zu Florenz aufbewahrt wurde, befindet sich gegenwärtig in der Gallerie der dortigen Akademie. Ueber den Bögen, welche das Bild einrahmen, befinden sich kleinere Darstellungen und unter diesen vier Propheten von herrlichster

*) Zu bemerken ist, dass er es, wie Manche seiner Zeitgenossen, liebt, den Goldschmuck zuweilen erhöht, en relief, aufzusetzen, was jedoch ganz in der Natur eines solchen Schmuckes begründet ist. Denn da im Golde keine genügende Modellirung durch Schatten und Licht zu erreichen ist, so konnte eine solche nur durch das genannte Mittel hervorgebracht werden, wobei freilich das Bild durchaus im rechten Lichte betrachtet werden muss.

Digitized by Google

Majestät und Würde. Die andre Anbetung der Könige bildet 5. die Hauptzierde in der Gemäldesammlung des Herrn Cragli-etto zu Venedig; dies Bild ist figurenreicher und, wie es scheint, noch vollendeter als jenes in Florenz; vornehmlich sind einige Jünglingsfiguren, welche die Begleitung eines vierten, bei jener heiligen Handlung anwesenden Fürsten ausmachen, voll der liebenswürdigsten ritterlichen Anmuth.

§. 35. In Venedig war, wie wir gesehen haben, die byzantinische Malweise in bedeutender Ausdehnung und mit besonderem Erfolge ausgeübt worden. Bei der Richtung dieses Staates nach dem Orient wird es nicht befremden, wenn man beträchtliche Einflüsse derselben hier auch noch das ganze vierzehnte Jahrhundert hindurch wahrnimmt. Jedoch war, wie es scheint, eine solche Verbindung byzantinischer Motive mit den allgemeinen Typen des vierzehnten Jahrhunderts nicht (wie bei den Sienesern) durch inneres Bedürfniss, sondern mehr durch jenes äussere Verhältniss hervorgebracht worden; wenigstens ist hier keine grossartige, historisch bedeutsame Erscheinung daraus hervorgegangen.

Beispiele für das Gesagte enthält die Gemäldesammlung der venetianischen Akademie. Hier sieht man ein grosses aus 1. verschiedenen Tafeln bestehendes Altarwerk, welches (mit Ausnahme des späteren Mittelbildes) dem Niccolò Semitecolo, einem Künstler, der um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts blühte, zugeschrieben wird. In diesem Werke ist noch wenig von der allgemeinen Richtung der Zeit zu bemerken; am meisten gleicht es den Arbeiten des Duccio, ohne jedoch deren Trefflichkeit zu erreichen. — Mehr den Ueber- 2. gang bezeichnend ist ein andres Altarwerk, dessen Mittelbild die Krönung der Maria darstellt, von Lorenzo Veneziano, und, der Inschrift zufolge, vom J. 1357. Es ist ein Bild von eigenthümlicher Strenge; die byzantinischen Motive zeigen sich hier vornehmlich in den Köpfen. — Ein drittes, dem Micchele 3. Onoria zugeschriebenes Altarwerk, welches in der Mitte die Madonna und Heilige zu ihren Seiten, oben den Gekreuzigten und die Evangelisten, unten Geschichten der heiligen Helena

Digitized by Google

enthält, zeigt bereits einen weiteren Fortschritt. Dies ist noch mehr im Charakter der Zeit, mit zierlichen Falten der Gewandung und einer lichten Carnation, welche jedoch noch die den Byzantinern eigenen grünlichen Schatten beibehält; die Gesichter sind fein, aber nicht bedeutend. — Aehnlich auch ist
4. das Bild des Venetianers Niccolà di Pietro, welches, mit dem Namen und der Jahrzahl 1394 versehen, sich in der Gallerie Manfrini zu Venedig befindet. Es ist eine Madonna mit dem Kinde und musicirenden Engelchen und nicht ohne Anmuth, besonders in der schlichten, fast sienesischen Gewandung.

Eine andre Richtung zeigt sich zu Venedig in der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts. Eine eigenthümliche, hinschmelzende Weichheit, der es jedoch nicht an Ernst und Würde fehlt, geht durch die hieher gehörigen Bilder; die Gewandung ist in jenen langen weichen Linien (wie bei den Toskanern des vierzehnten Jahrhunderts) geführt, die Carnation ungemein weich nnd warm, fast wie ein Vorbild jener
5. späteren Vorzüge der venetianischen Schule. — Schon in einem schönen Altarwerke des Michiel Giambono, der zu jener Zeit in Venedig thätig war, — es befindet sich in der dortigen Akademie und stellt einen Christus mit 4 Heiligen dar, — tritt diese Richtung in voller Entschiedenheit hervor.
6. Ebenso erscheint Jacobello de Flore, von dem u. a. eine mit der Jahrzahl 1434 bezeichnete Madonna (jedoch an sich kein bedeutendes Bild) in der Gallerie Manfrini zu Venedig erhalten ist. Aehnlich auch, aber in eigner alterthümlicher
7. Würde, Fra Antonio da Negroponte, dem in S. Francesco della Vigna zu Venedig (in der Sakristei und in der Kirche selbst) zwei treffliche Bilder zugeschrieben werden, die jedoch von verschiedenen Händen herzurühren scheinen.

Am Vollendetsten zeigt sich diese Richtung in den Werken zweier gemeinschaftlich arbeitender Künstler, des Giovanni und Antonio von Murano (einer der venetianischen Inseln). Letzterer gehört zu der Familie der Vivarini, denen wir in einem folgenden Abschnitte wiederbegegnen wer-

Digitized by Google

den; ersterer scheint ein Deutscher gewesen zu sein, indem er sich mehrfach als Alamanus bezeichnet hat*). Zwei treffliche Bilder dieser beiden Künstler befinden sich in der Gallerie der venetianischen Akademie. Das eine, vom J. 1440, 8.
ist eine figurenreiche Krönung der Maria, darauf namentlich reizend ernsthafte Knaben mit den Marterinstrumenten Christi enthalten sind. Das andre, vom J. 1446, ist ein Bild von ge- 9.
waltigen Dimensionen, eine Madonna auf dem Throne, unter einem von Engeln getragenen Baldachine, die vier Kirchenlehrer zu ihren Seiten. Hier ist vornehmlich die Maria sehr anmuthvoll und würdig. — Mehrere schöne Gemälde von ihnen 10.
sieht man in einer inneren Kapelle bei S. Zaccaria zu Venedig, unter denen besonders der Altar zur Linken, mehrere Heilige unter- und nebeneinander darstellend, wohlerhalten ist.

§. 36. Aehnliche Wärme der Farbenbehandlung zeigt sich auch anderwärts bei oberitalienischen Künstlern der Zeit. Bei den Veronesern scheint sie mit einer gewissen Strenge der Zeichnung verbunden, wie z. B. aus den Resten anmuthiger Freskomalerei des Stefano da Zevio (in S. Fermo, 1.
über einem Seitenportale von S. Eufemia) ersichtlich ist. Aehnlich auch ist ein sehr treffliches und bedeutsames Altarwerk, 2.
welches sich in der Gallerie des Rathspalastes zu Verona befindet; es ist mit der Unterschrift Opus Turoni 1360 versehen und stellt die Dreieinigkeit, die Krönung Mariä und verschiedene Heilige zu den Seiten dar. — Noch bedeutender ist ein späterer Veroneser, Vittore Pisanello, der mit Gentile da Fabriano gemeinschaftlich im Lateran zu Rom malte. Seine Gestalten haben etwas Schönes und anmuthig Schlankes, was eine gewisse Aehnlichkeit mit den Arbeiten Gentile's zeigt. Manches von ihm hat sich zu Verona erhalten, wie ihm z. B. das Wandgemälde einer Verkündigung in 3.

---

*) Vielleicht ist diesem Giovanni bei jener vorherrschenden Weichheit der Malerei ein Haupteinfluss zuzuschreiben, indem solche sich in der voraussetzlichen Heimath dieses Künstlers zu jener Zeit bereits eigenthümlich ausgebildet hatte. Ich erinnere hier an die altkölnische Schule.

Digitized by Google

4. S. Fermo und eine Tafel in der Gallerie des Rathspalastes, eine Madonna in einem Blumengärtlein sitzend, mit Engeln und Heiligen, — beides anmuthvoll anziehende Werke — zu-
5. geschrieben werden. Die kleinen Bilder mit Geschichten des heil. Bernhard in der Sakristei von S. Francesco zu Perugia, die man gleichfalls dem Pisanello zuschreibt, sind ungleich mehr fabrikmässig gemacht und schwerlich von ihm herrührend.

Aehnliche Beispiele zeigen sich auch in Mailand und andren Orten. Vornehmlich bedeutend scheint ein Modeneser, Thomas de Mutina, gewesen zu sein, welcher um 1357 Werke für Kaiser Karl IV, zur Ausschmückung seines
6. Schlosses Karlstein in Böhmen, lieferte. Eins von diesen Gemälden, mit der Namensunterschrift des Künstlers versehen, befindet sich gegenwärtig in der k. k. Gallerie des Belvedere zu Wien. Es stellt, in halben Figuren, eine Madonna mit dem Kinde und zwei ritterliche Heilige zu ihren Seiten dar. Der Ausdruck in den Köpfen dürfte etwa mit dem Vitale von Bologna zu vergleichen sein.

Digitized by Google

Viertes Buch.

Drittes Stadium der Entwickelung.

Meister des funfzehnten Jahrhunderts und ihre Nachfolger.

Vorbemerkung.

§. 37. In der ersten Periode der neuerwachenden Kunst, um das Ende des dreizehnten Jahrhunderts, hatte man die heiligen, aus früher Vorzeit überlieferten Gegenstände mit lebendigem Sinne darzustellen und in demselben Geiste weiter zu bilden gestrebt; in der zweiten Periode war der Geist und das Gemüth des Künstlers in freier selbstschöpferischer Thätigkeit herausgetreten und seiner eigenen Kräfte, seines eignen Rechtes bewusst geworden; noch ein Element war zur Vollendung der Kunst erforderlich, — das Studium, die freie, naturgemässe Durchbildung der Form. Die Gewinnung dieses Elementes bildet die dritte Periode, welche mit dem funfzehnten Jahrhundert beginnt und bis zum Anfange des sechzehnten währt. Was hiefür in den beiden ersten Perioden geschehen war, hatte sich im Wesentlichen noch in engeren Gränzen gehalten; nur in allgemeinen Bezügen war Naturnachahmung und eine naive Auffassung charakteristischer Momente mit Glück erstrebt worden; das freie Bewusstsein über die Gesetze der Form und deren Erscheinung, die Verfolgung derselben bis in ihre einzelsten Besonderheiten war noch durch

Digitized by Google

die Bande vorherrschend typischer Darstellungsweisen zurückgehalten worden. Die dritte Periode bezeichnet die Befreiung der Kunst in ihren äusseren Verhältnissen, wie in der vorigen die Befreiung ihres inneren Lebens vor sich gegangen war. Auch jene sollte es, indem sie ihre an sich einseitige Richtung mit Consequenz verfolgte, zu eigenthümlich grossartigen Resultaten bringen.

Erster Abschnitt.

Toskanische Schulen.

§. 38. Wir betrachten diese neue Periode in den einzelnen Gruppen, welche an verschiedenen Orten Italiens hervortreten und wenden uns zunächst wiederum nach Florenz, welcher Staat in diesem Jahrhunderte die Blüthe seiner Macht feierte und wo durch den hochherzigen Sinn der Familie der Mediceer die geistigen, wie die materiellen Interessen der Republik, zur schönsten Blüthe entwickelt wurden. Poesie und Philosophie, Architektur und Sculptur gingen mit der Kunst der Malerei derselben Entwickelung entgegen.

Zunächst begegnen uns hier, um den Anfang des funfzehnten Jahrhunderts, einige Künstler, welche den Uebergang der älteren Darstellungsweise zu der neueren bezeichnen, indem sie, bei noch vorherrschendem Typus der vorigen Periode, bereits mit Absicht auf Rundung und bestimmtere Entfaltung der Formen ausgehen. Zu diesen gehören vornehm-
1. lich Paolo Uccello und Masolino da Panicale. Vom Uccello sind nur einige wenige Malereien in dem grossen Klosterhofe von S. M. Novella (einfarbig in grüner Erde gemalt, — an dem Flügel, der neben der Kirche hinläuft) erhalten.

Digitized by Google

Von Masolino befinden sich zwei Gemälde in der Kirche S. 2
M. del Carmine (Kapelle Brancacci), die Predigt des heil. Petrus, und die Heilungen von Kranken durch den heil. Petrus darstellend. Dem Uccello schreibt man auch die erste wissenschaftliche Ergründung der Perspektive zu.

§. 39. Als Masolino's Schüler bezeichnet man den Masaccio, der um den Anfang des Jahrhunderts zu S. Giovanni in Valdarno, zwischen Florenz und Arezzo, geboren und bereits im J. 1443, wie man argwöhnt: an Gift, gestorben sein soll; einen höchst ausgezeichneten Künstler, denjenigen, welcher der neuen Richtung eine entschiedene Bahn brach. Ueber seine Lebensumstände ist sonst nichts bekannt, als dass Vasari berichtet, er habe ursprünglich Tommaso, oder abgekürzt Maso, geheissen und jene tadelnde Endigung accio habe man hinzugefügt, weil er der Kunst so ganz und gar hingegeben gewesen sei, dass er alle äusseren Verhältnisse des Lebens gänzlich vernachlässigt habe. Als frühere Arbeiten werden 1.
ihm die Wandmalereien in der Kapelle der heil. Katharina in S. Clemente zu Rom zugeschrieben, welche einige Scenen aus dem Leben der heil. Katharina und aus andren Legenden, eine Kreuzigung Christi u. a. m. darstellen. Von diesen Malereien ist jetzt nur sehr Weniges rein erhalten, das Meiste ist flau modern übermalt; nur hin und wieder erkennt man noch den ursprünglichen Meister, welcher, ähnlich wie Masolino, die Weise der letzten Nachfolger Giotto's mit eigenthümlicher Lebendigkeit und Schönheit durchzuführen sucht.

Ungleich bedeutender sind die Malereien, welche Masaccio 2.

---

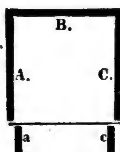
§. 39, 1. Umrisse in Kuhbeil's Studien nach alten florentinischen Meistern, Bl. 28—35. — *Le pitture di Masaccio esistenti in Roma nella basilica di S. Clemente, colle teste lucidate dal C. Labruzzi e pub. da Gio. dalle Arme.*

§. 39, 2. Die Darstellungen der Kapelle Brancacci sind mehrfach gestochen: Einzelne Blätter in Bistermanier von Piroli (die Seitenwände); — sämmtliche Gemälde in Lasinio's Sammlung altflorentinischer Meister; — Durchzeichnungen der Köpfe in *Tom. Patch: Masaccio, sua vita e collezione di 24 teste. Firenze,* 1770.

Digitized by Google

in der Karmeliterkirche (S. M. del Carmine) zu Florenz, und zwar in der, dem heil. Petrus gewidmeten Kapelle Brancacci, neben den Werken des Masolino, ausgeführt hat.

Ehe wir dieselben jedoch näher betrachten, möge uns (da hier, ausser dem Masolino, noch ein dritter Meister thätig war) das folgende Schema, welches die Eintheilung der Malereien an den einzelnen Wänden und den beiden vorspringenden Pilastern der Kapelle giebt, die Bezeichnung des Einzelnen erleichtern helfen.



Grundriss der Kapelle.

1	2	3	Altar.	4	5	6
7	8	9		10	11	12
Pil. a.	Wand A.		Wand B.		Wand C.	Pil. c.

1. Vertreibung aus dem Paradiese. (Masaccio.)
2. Bezahlung des Zinsgroschens. (Masaccio.)
3. Predigt Petri. (Masolino.)
4. Petrus taufend. (Masaccio.)
5. Heilung des Krüppels an der Porta speziosa und Genesung der Petronilla. (Masolino).
6. Der Sündenfall. (Filippino Lippi?)
7. Petrus im Gefängniss. (Filippino Lippi.)
8. Erweckung des Königsohnes; (Masaccio; ein kleiner Theil, in der Mitte des Bildes, von Filippino.)
9. Petrus und Johannes, Krüppel heilend. (Masaccio.)
10. Petrus und Johannes, Almosen spendend (Masaccio.)

Digitized by Google

11. Petri Martyrthum. (Filippino Lippi.)
12. Petri Befreiung. (Filippino Lippi.)

Die Altarwand und die Seitenwand zur Linken enthalten somit die Gemälde Masaccio's, diejenigen, welche wiederum eine entschiedene Förderung in die Geschichte der Kunst brachten und welche in der That lange Zeit, bis auf Raphael, als die Schule der Florentiner Künstler galten. Hier ist es nicht sowohl jene Begeisterung, welche einen bestimmten Vorgang in würdiger Weise zu fassen und anschaulichst darzustellen sich bemüht; nicht jene Begeisterung, welche das freie Leben der Seele in der Gestaltung und im Ausdrucke der Gestalt zu offenbaren sucht; hier tritt zum erstenmale die Begeisterung für die körperliche Form an sich, für die äussere Bildung des Menschen hervor, das heisst jedoch: eine Begeisterung, welche in der Schönheit den Ausdruck des Maasses und Gesetzes, in der Ruhe und Bewegung den Ausdruck einer harmonischen Entwickelung der in den Menschen gelegten Kräfte siehet und im Bilde festhält. Daher hier zuerst eine gründliche und anmuthvolle Durchbildung des Nackten, die sich in den Gestalten des Adam und der Eva in der Vertreibung aus dem Paradiese (n. 1) zwar noch befangen, in jenem Jünglinge dagegen, welcher in n. 4 sich zur Taufe vorbereitet, schon meisterlich vollendet zeigt, — in beiden so bedeutend, dass die erstgenannten Figuren nachmals von Raphael in den Logen des Vatikans nachgeahmt wurden, die letztere nach alt überlieferter Annahme schon an sich eine Epoche in der Geschichte der florentinischen Kunst bezeichnet. Daher eine Modellirung, welche die Gestalten aus der Fläche hervorhebt, und dem was früher nur mehr oder minder Andeutung gewesen war, hier den Schein eines wirklichen Daseins zu geben beginnt; und zwar so, dass auch in dieser Beziehung, wie in der vorigen, die Bilder zugleich den Anfang und glücklichen Fortschritt zeigen, indem namentlich die Darstellung des Zinsgroschens (n. 2) noch vielfach hart und steif erscheint (die Höhe der Lichter ist nicht in die Mitte sondern an den Rand der Formen gesetzt), die Auferweckung

Digitized by Google

des Knaben (n. 8) dagegen schon in vollster Wirklichkeit vor dem Beschauer steht. Daher ferner ein Styl in der Gewandung, welcher von dem typischen Gesetz jener früheren Perioden frei und nur von dem organischen Gesetze der Körperform abhängig ist, aber durch grosse Linien und volle Massen den Adel der Bewegung deutlichst ausspricht. Daher endlich eine eigenthümliche Compositionsweise, die wenigstens in dem muthmasslich letzten Gemälde Masaccio's, jener Auferweckung des Knaben, bereits vollkommen charakteristisch hervortritt, indem hier nemlich die eigentliche Handlung nur wenige Personen anbetrifft, dagegen eine grosse Menge von Zuschauern umher angeordnet sind, die (ohne zu lebhafte Theilnahme an dem Vorgange) nur ein Vorbild tüchtiger, ernster Männlichkeit und würdiger Ausfüllung ihrer Existenz abgeben sollen. Die hohe poetische Vollendung, deren auch eine solche einseitige und anscheinend untergeordnete Compositionsweise fähig ist, werden wir vornehmlich bei einem späteren Florentiner, dem Domenico Ghirlandajo, kennen lernen.

Ueber Staffeleibilder des Masaccio weiss man nichts Gewisses. Man schreibt ihm zuweilen einzelne Köpfe zu, welche ein ähnliches Studium der Form und Modellirung, wie jene
3. Wandgemälde zeigen; ein trefflicher Kopf eines Greises befindet sich unter seinem Namen in der Gallerie der Uffizien zu
4. Florenz. Ebendort, in der Sammlung der Akademie, schreibt man ihm ein ausgezeichnet schönes, strenges und würdiges Gemälde zu, welches sich früher in S. Ambrogio befand. Es ist eine Madonna mit dem Kinde, vor der heil. Anna, eine Stufe tiefer und in deren Schoosse sitzend; die schönste Auffassung dieses Gegenstandes, die auch später von Fra Bartolommeo aufgenommen wurde.

§. 40. Ob Masaccio Schüler gebildet, ist nicht bekannt; der Karmelitermönch Fra Filippo Lippi, (geb. um das J. 1412, gest. 1469) der als ein solcher genannt wird, hat sich, wie es scheint, wohl nur an Masaccio's Werken gebildet, welche die Kirche seines Ordens zu Florenz schmückten. Aber der hohe Ernst, mit welchem Masaccio die Erscheinungen des

Digitized by Google

Lebens auffasste, macht in Fra Filippo's Werken schon entschieden einer sinnlichen Lust und einem Wohlbehagen an gemeiner Weltlichkeit Platz. Zunächst spricht sich diese seine 1.
Richtung in den äusseren Zuständen seines Lebens aus, über welches wir genauere Nachricht besitzen; im Leben und Wirken ist er das vollkommenste Widerspiel seines Zeit- und Standesgenossen Fiesole. Als Kind war er dem Orden einverleibt worden, aber es trieb ihn in die Welt hinaus; im siebzehnten Jahre verliess er das Kloster. Als er sich mit einigen Freunden an einer Uferfahrt auf der See ergötzte, wurden sie plötzlich von Seeräubern überfallen und als Sklaven nach der Berberei geführt. Achtzehn Monate trug Filippo hier die Kette, bis er einst seinen Herrn mit der Kohle so sprechend auf die Wand zeichnete, dass dieser ihn frei liess und, nachdem er ihm noch Mehreres gemalt, reichlich beschenkt wieder heim sandte. Aber auch die ganze Folgezeit seines Lebens ist ein Roman, da er fortwährend in Liebesabenteuer verwickelt war. Aus dem Margarethenkloster zu Prato entführte er die Lucrezia Buti, welche sich eben dort befand und lebte hernach mit ihr zusammen; ein Sohn, der aus diesem Verhältniss entsprang und den Namen des Vaters erhielt, wurde nachmals ein nicht minder berühmter Maler. Fra Filippo starb plötzlich und wie man argwöhnte, an Gift, das ihm die Verwandten der Lucrezia beigebracht; die Dispensation des Pabstes zu seiner Heirath mit der letzteren, die ihm durch seine mächtigen Gönner, die Mediceer, ausgewirkt worden war, kam zu spät.

Fra Filippo's bedeutendstes Werk sind die Fresken im 2.
Chore des Domes von Prato, wo er an der linken Seitenwand, in mehreren Feldern übereinander, die Geschichte des heil. Stephan, rechts die Geschichte Johannes des Täufers, zu den Seiten des Fensters mehrere einzelne Heilige darstellte. Diese Malereien, die — namentlich die unteren — in bedeutendem Maassstabe ausgeführt sind, zeigen allerdings eine gewisse Grossartigkeit, besonders in den Gestalten jener einzelnen Heiligen; doch ist diese Grossartigkeit nicht ganz rein und

Digitized by Google

es fehlt ihr die innere Ruhe. Sie sind ferner, namentlich einige Köpfe von Jungfrauen und Chorknaben, nicht ohne Anmuth, aber auch hier meist unrein und mit einem Zuge von Gemeinheit. Durchweg jedoch zeigt sich eine charaktervolle, zum Theil launige Lebensauffassung; Filippo malt selbst Schelme und Spitzbuben nach der Natur, nur freilich nicht überall am rechten Ort. Die Compositionen im Ganzen zeigen Affekt und eine hastige Leidenschaft.

3. Minder bedeutend und überdiess sehr übermalt sind Filippo's Fresken im Chore des Domes von Spoleto, wo er die Verkündigung, die Anbetung der Hirten, den Tod und die Krönung der Maria darstellte. In einigen von Filippo's Staffeleigemälden tritt jener Zug von Gemeinheit weniger hervor und macht einer weicheren und liebenswürdigeren Naivetät
4. Platz. Zu den vorzüglichsten dieser Art gehört ein Gemälde, welches den Tod des heil. Bernhard darstellt und in dem Queerschiff des Pratenser Domes aufgestellt ist; hier zeigt sich
5. ein schöner Ausdruck würdiger Gefühle. Sodann eine Tafel, die sich gegenwärtig in der Wohnung des Kanzlers von Prato befindet (das Bild war früher in S. Margherita und der Kopf der Madonna ist das Portrait der Lucrezia Buti), auf deren Predella die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel und der Kindermord mit Anmuth und Feinheit gemalt
6. sind. Eine treffliche Madonna, die das in Blumen liegende
7. Kind anbetet, im Berliner Museum; ein ähnliches Bild in der
8. Florentiner Akademie u. s. w. Eine Krönung Mariä, ebenfalls in dieser Akademie, früher in S. Ambrogio zu Florenz befindlich, ist ein figurenreiches Bild und enthält u. a. auch das eigne Portrait des Künstlers; doch haben hier seine Engel und Heiligen wiederum eine Physiognomie, die mehr auf Sinnenlust und Genuss, als auf sittliche Würde hindeutet.

Schüler des ebengenannten war Sandro Botticelli, der vom J. 1437 — 1515 lebte und eigentlich Alessandro Filipepi hiess; den Beinamen erhielt er nach seinem ersten Meister, dem Goldschmied Botticelli. Jene Hastigkeit und leidenschaftliche Bewegung, die wir in den historischen Werken des Fra

Digitized by Google

Filippo bemerkten, vererbte sich auf den Schüler, verband sich hier jedoch zugleich mit einer eigenthümlich phantastischen Auffassungsweise, welche ein gewisses Bestreben zeigt, den Gegenstand über das Gewöhnliche hinaus zu erheben. In einzelnen Fällen gelang dies in der That vortrefflich, wie namentlich in einem Rundbilde, welches sich in der Gallerie der 9.
Uffizien zu Florenz befindet und eine von Engeln gekrönte Madonna darstellt. Dies Bild hat, vornehmlich in den Köpfen, etwas ausserordentlich Anziehendes; die Maria ist hier das schönste Urbild des weiblichen Kopfes, welchen man fast in allen ähnlichen Bildern des Meisters wiederholt, in unglücklichen Fällen aber auch bis zur Hässlichkeit karikirt, findet. Noch ein anderes, neben dem genannten hängendes Bild ist 10.
sehr trefflich. Die Akademie zu Florenz besitzt ein grosses 11.
Altarbild, eine Krönung Mariä und darunter die vier Doktoren der Kirche, deren Köpfe ausgezeichnet gemalt sind. Andre Bilder sind insgemein weniger bemerkenswerth, wie z. B. der 12.
grössere Theil derjenigen, welche das Berliner Museum besitzt.

Bedeutender tritt der obenerwähnte phantastische Hang Sandro's in seinen eigentlich historischen Bildern hervor und vornehmlich in denjenigen, welche die Behandlung antiker Mythe und Allegorie in die moderne Kunst einzuführen beginnen. Doch verliert der Künstler sich hier nicht selten in Manier. Dahin gehören vornehmlich gewisse kleinere, sehr sauber gemalte Tafeln, wie z. B. seine allegorische Darstellung der 13.
Verläumdung (nach Lucians Bericht über ein Gemälde, welches Apelles ausgeführt hatte) in der Gallerie der Uffizien zu Florenz; ein Bild, welches die Wunder und den Tod des 14.
heil. Zenobius enthält, in der Sammlung des Hrn. v. Quandt zu Dresden u. a. m. — Als Wandmaler zeigt sich Sandro in 15.
der Sixtinischen Kapelle des Vatikan zu Rom, welche Kapelle unter Sixtus IV. erbaut und an ihren Wänden von den berühmtesten Malern der Zeit mit Fresken geschmückt ward (um 1474). Auf der einen Seite dieser Kapelle wurden Geschichten des Moses, auf der andern Geschichten Christi dargestellt. Von Sandro, dem hiebei die Oberaufsicht anvertraut war, rüh-

Digitized by Google

ren 3 Gemälde an den Wänden dieser Kapelle her: Moses der die Aegypter tödtet, die Rotte Korah und die Versuchung Christi, — welche sowohl die Verdienste als die Mängel dieses Künstlers zeigen; ausserdem 28 Gestalten heiliger Päbste zwischen den Fenstern.

Des Sandro Botticelli Schüler war der Sohn des vorhin erwähnten Fra Filippo Lippi, zur Unterscheidung von diesem Filippino Lippi genannt (geb. 1460, gest. 1505.) Er steht in seinen historischen Darstellungen wiederum der affektreichen Hastigkeit des Meisters sehr nahe, die er in einzelnen Fällen mit einer eigenthümlichen Anmuth zu verbinden weiss, dagegen er jedoch in andren Fällen einer gewissen Schwerfälligkeit, vornehmlich im Faltenwurfe, nicht Herr werden kann.
16. Zu seinen trefflichsten und vollendetsten Arbeiten in historischer Malerei gehören diejenigen, die er in der Kapelle Brancacci in der Karmeliterkirche zu Florenz ausführte und in denen er sich dem Ernste und der Gediegenheit des Masaccio glücklich annäherte, wenn er gleich dessen Einfalt und Ruhe nicht erreichen konnte. (Vergl. §. 38, 2.) Minder bedeutend und eigentlich nur in einzelnen Köpfen schön sind die Freskoma-
17. lereien, welche Filippino in einer Kapelle der Kirche S. Maria Novella zn Florenz, sowie diejenigen, welche er zu Rom
18. in S. Maria sopra Minerva, in der Kapelle des heil. Thomas von Aquino, ausführte. Was Filippino's anderweitige Werke
19. anbetrifft, so ist vor Allem ein Tabernakel zu Prato, in der Nähe von S. Margherita zu erwähnen, in welchem er eine Madonna mit dem Kinde und Engeln, und Heilige auf den Seiten darstellte; dasselbe ist zwar durchaus beschädigt und auch übermalt; doch sind die einzelnen noch erhaltenen Köpfe von der allerhöchsten Anmuth und Süssigkeit. Die Staffeleibilder Filippino's sind im Ganzen nicht von sonderlichem Werthe, eins der bedeutendsten ist eine Anbetung der Könige
20. in der Gallerie der Uffizien zu Florenz.

§. 41. Ein zweiter Künstler, welcher in der Sixtinischen Kapelle zu Rom arbeitete, war Cosimo Rosselli. Sein

Digitized by Google

vorzüglichstes Werk ist ein grosses Wandgemälde in einer 1.
(leider sehr dunklen) Kapelle von S. Ambrogio zu Florenz vom J. 1456. Es stellt die Versetzung eines wunderthätigen Abendmahlskelches aus der Kirche S. Ambrogio nach dem bischöflichen Palaste dar. Hier besteht wiederum, wie es schon beim Masaccio bemerkt wurde, der grösste Theil des Bildes aus einer Menge zuschauenden Volkes, darunter man höchst reizende Frauen- und Mädchenköpfe sowie tüchtige und würdige Männergestalten sieht. Das Kostüm ist das der Zeit und mit eigner Feinheit ausgeführt. Unter Cosimo's Tafeln ist vorzüglich schön eine Krönung der Maria in der Kirche S. Maria 2.
Maddalena de' Pazzi zu Florenz. Auch in S. Ambrogio be- 3.
findet sich von ihm ein treffliches Altarbild: eine Madonna, von Engeln umgeben, und Heilige zu ihren Füssen. Andre, zum Theil nicht unbedeutende Bilder Cosimo's sind im Museum von Berlin vorhanden. Seine Fresken in der sixtinischen Ka- 4.
pelle zu Rom, Pharao im rothen Meere, die Gesetzgebung Mosis und das Abendmahl, sind wenig interessant.

§. 42. Cosimo Rosselli war in seinen frühsten Arbeiten der Richtung des Fiesole nachgegangen, hatte sich jedoch nachmals mehr der Weise des Masaccio zugewandt. Ein and- 1.
rer Künstler jener Zeit, B e n o z z o G o z z o l i, wird mit Bestimmtheit als ein Schüler des Fiesole bezeichnet; und in der That verräth er in seiner eigenthümlich lichten und heiteren Färbung, sowie in einer vorwaltenden Milde des Ausdrucks eine gewisse Verwandschaft mit jenem Meister. Im Uebrigen jedoch zeigt er die grösste Verschiedenheit von dessen Richtung; denn er gerade ist derjenige unter den Italienern, dem zuerst die Schönheit und die Lieblichkeit der Erde und ihrer mannigfaltigen Erscheinungen sich in voller Genüge aufgethan hat, dessen Bilder noch überströmen von dem Entzücken über diese Schönheit. Er bildete zuerst reiche landschaftliche Hintergründe mit Bäumen, Villen, Städten, mit Flüssen und reich-

---

§. 41, 1. Gestochen in L a s i n i o's Sammlung altflorentinischer Meister.

bebauten Flussthälern, mit scharf und kühnbezeichneten Felsen u. s. w. Er belebte diese Landschaften aufs Anmuthigste mit Thieren aller Art, mit Hunden, Hasen, Rehen, mit gross und kleinen Vögeln, welche überall sichtbar werden, wo nur eine leere Stelle blieb. Er zeigt, wo die Handlungen im Inneren der Städte oder der Wohnungen vorfallen, die reichste Phantasie für architektonische Gebilde, indem er die mannigfaltigsten Hallen, nach aussen durch Säulenstellungen geöffnet, zierliche Arkaden, Gallerieen, Logen u. s. w. — und alles dies in schönem, entwickelt toskanischem Style — darstellt. Was endlich die Darstellung der menschlichen Figuren anbetrifft, so finden wir hier Scherz und Laune, Affekt und heilige Würde aufs Glücklichste vereint; aber auch hier genügt es dem Künstler nicht an denjenigen nöthigsten Figuren, welche zu der jedesmaligen Handlung gehören; sondern Landschaften und Gebäude werden durch mannigfache Gruppen belebt und insbesondere sind die handelnden Personen sehr häufig von einem Kreise Zuschauender umgeben, in denen man vielfach Portraits von den Zeitgenossen des Künstlers erkennt, denen er hierin ein Denkmal gesetzt hat. Im Einzelnen sind die Gestalten des Benozzo nicht selten sehr anmuthig in Bewegung und Faltenwurf; eigen ist jedoch ihren Bewegungen eine gewisse, fast mädchenhafte Schüchternheit; die Köpfe sind voll Ausdruck, die Portraits naturwahr und fein aufgefasst.

2. Zu den früheren Werken des Benozzo gehören vornehmlich einige Malereien in den Kirchen S. Fortunato und S. Francesco zu Montefalco (einem Städtchen unweit Fuligno), vom J. 1450, in denen er noch jene nähere Verwandschaft zum Fiesole zeigt. Seine Eigenthümlichkeit entwickelt Benozzo
3. in seinen spätern Werken: einigen Malereien vom J. 1465 zu S. Gimignano, unweit Volterra (unter denen sich vorzüglich die in S. Agostino befindlichen auszeichnen), am vollsten je-
4. doch in den grossen Wandgemälden, womit er die ganze Nord-

---

§. 42, 2. Vergl. v. Rumohr It. F. II, S. 257 ff.

§. 42, 4. C. Lasinio: *Pitt. a fresco del campo santo di Pisa.*

Digitized by Google

wand des Campo Santo zu Pisa (mit Ausnahme jener bereits erwähnten Arbeiten des Pietro di Puccio) ausschmückte. Diese Werke führte er in den Jahren von 1469—85 aus; sie schliessen sich, wie im Raume, so auch im Inhalt unmittelbar an die Werke jenes Pietro an und stellen die Geschichten des alten Testaments vom Noah bis zum Besuch der Königin von Saba beim David in gedrängter, überreicher Folge dar. Der grössere Theil dieser Darstellungen ist noch ziemlich rein erhalten und bildet eins der anziehendsten Denkmale der Kunst des funfzehnten Jahrhunderts.

§. 43. Was beim Benozzo Gozzoli als jugendliche Ueberschwänglichkeit erschienen war, bildete sich bei einem um Weniges späteren Meister zu männlicher Kraft und ernster Gediegenheit aus. Dies ist Domenico Corradi, genannt: Domenico Ghirlandajo (1451—95.), einer der grössten Meister seiner und aller Zeit, der dasjenige, was Masaccio gewollt und begonnen, zur schönsten Vollendung durchführte. Der Vater des Domenico war ein zu seiner Zeit geschätzter Goldarbeiter; es wird namentlich von ihm gesagt, dass die Guirlanden, welche er zum Kopfschmuck der florentinischen Mädchen arbeitete, sehr beliebt gewesen seien und dass er davon den Beinamen Ghirlandajo erhalten habe, welcher Beiname sodann auf den Sohn übergegangen ist. Anfänglich war letzterer ebenfalls für die Goldschmiedekunst bestimmt; er zeigte jedoch frühzeitig sein Talent für die Malerei, indem er schon als Knabe in des Vaters Laden die Vorübergehenden sprechend ähnlich zu zeichnen wusste. Als sein Lehrer in der Malerei wird Alessio Baldovinetti, ein zwar nicht verwerflicher, jedoch minder bedeutender Künstler des funfzehnten Jahrhunderts genannt. Im Domenico Ghirlandajo er- 1.
hebt sich die künstlerische Richtung der Zeit zu einer eigenthümlichen Höhe; es ist hier nicht mehr die Begeisterung für die blosse Form an sich, für eine schöne und würdige Auffassung der Erscheinungen der Natur; es ist die Begeisterung für diese Formen, für diese Erscheinungen, sofern sie der

Digitized by Google

Ausdruck grossartiger und bedeutsamer Lebensverhältnisse sind, die Begeisterung für die Herrlichkeit und Würde des Vaterlandes, welches, wie oben bereits bemerkt ist, zu jener Zeit seine schönste Blüthe feierte. Das Portrait, in der weitesten Bedeutung des Wortes, ist dasjenige, was in Ghirlandajo's Kunstleistungen am Bedeutsamsten hervortritt. So sehen wir bei ihm vornehmlich das Motiv, welches wir schon bei früheren Meistern als ein mehr zufälliges bemerkten, vollständig und consequent durchgebildet: nemlich Bildnissfiguren Mitlebender in den kirchlich historischen Darstellungen anzubringen, und ihnen solchergestalt ein ehrenvolles Denkmal zu stiften, ohne dieselben jedoch, wie es wohl an andern Orten (namentlich in den Niederlanden und Deutschland) geschah, den heiligen Gestalten selbst zu supponiren. Einfach und ruhig, in der Tracht ihrer Zeit, stehen diese Personen als Zuschauer, gewissermaassen als Zeugen, zu den Seiten der heiligen Handlung und nehmen nicht selten wohl den bedeutendsten Raum des Gemäldes ein; sie sind in leicht symmetrischer Weise insgemein in bestimmte Gruppen von einander gesondert, deren rhythmische Anordnung dem Ganzen eine eigenthümliche Feierlichkeit giebt. Ich möchte ihr Verhältniss zu dem eigentlichen Gegenstande der Darstellung mit dem Chor in der griechischen Tragödie vergleichen. Sodann liebt es Ghirlandajo, auch abgesehen von diesen Gruppen der Zuschauer, die heilige Handlung überhaupt in das häusliche und bürgerliche Leben der Zeit hereinzuziehen und mit dem Modekostüm der zuschauenden Personen auch die städtische Architektur in reichster Entfaltung und ausgebildeter Perspektive anzuwenden, ohne jedoch, wie es beim Benozzo Gozzoli noch der Fall war, gerade in phantastische Zusammenstellungen auszuschweifen. — Bei alledem ist es zugleich nicht zu übersehen, dass Sitte und Bildung jener Zeit eben durch die Kunst bereits zu einer edlen Milde und Mässigung herangereift waren und dass somit in den Bildern des Ghirlandajo, was namentlich das Kostüm betrifft, durchaus nichts Unkünstlerisches, nichts Bizarres störend entgegentritt. Die Gestalten der Hei-

Digitized by Google

ligen bleiben in ihrer bekannten idealen Gewandung, zuweilen selbst nicht ohne Reminiscenzen an den Styl des vierzehnten Jahrhunderts; auch tritt hier noch ein drittes Element hervor, indem in gewissen, zumeist weiblichen Nebenfiguren sich zuweilen wiederum ein specielles Studium leichterer antiker Motive, besonders in der Gewandung, zeigt. — In der Ausführung des Einzelnen bemerkt man zwar noch eine gewisse Strenge, vornehmlich in den Umrissen, ohne dass dieselbe jedoch noch als ein Mangel bezeichnet werden könnte; die Formen sind bereits aufs Schönste vollendet, die Besonderheiten der Natur mit glücklichem Sinne aufgefasst. In der Technik der Freskomalerei zeigt Domenico Ghirlandajo eine unübertroffenè Vollendung.

Zu den frühesten Arbeiten des Ghirlandajo gehören die- 2.
jenigen, welche er, bei Gelegenheit des schon mehrerwähnten Wettkampfes, in der sixtinischen Kapelle des Vatikans zu Rom malte. Doch ist von diesen nur die Berufung der Heiligen Petrus und Andreas, schon ein tüchtiges, lebenvolles Bild, erhalten; eine Auferstehung Christi wurde nachmals vernichtet, um für Michelangelo's jüngstes Gericht genügenden Raum
zu gewinnen. Etwas später, vom J. 1480, sind seine Fresko- 3.
malereien zu Ognissanti in Florenz, nemlich die Figuren des heil. Hieronymus und Augustinus im Schiff der Kirche, von denen insbesondre die Umgebung des ersteren eins der vollendetsten Stillleben nach Art der damaligen Niederländer ent-
hält; sodann ein Abendmahl im Refektorium von Ognissanti 4.
mit dem glücklichen Bestreben, den einzelnen Köpfen eine individuelle Charakteristik zu geben. Diese Arbeiten in Ognissanti sind noch ungemein einfach und streng.

Ungleich bedeutender, sowohl in der Handhabung der Ge- 5.
stalt, in der freien Bewegung der Figuren, in der Mischung und dem Auftrag der Lichter in den Fleischpartieen (denen frü-

---

§. 43, 5 u. 6. Ghirlandajo's Gemälde in S. Trinità und in S. M Novella sind in Lasinio's mehrerwähnter Sammlung altflorentinischer Meister gestochen.

Digitized by Google

herhin die nöthige Wärme fehlte), als auch in Ausdruck und Auffassung des Lebens zeigt sich Ghirlandajo in den Fresken der Kapelle Sassetti in der Kirche S. Trinità zu Florenz, welche mit dem J. 1485 bezeichnet sind und Begebenheiten aus dem Leben des heil. Franziscus enthalten. Das schönste unter diesen Gemälden ist der Tod des heil. Franziscus, eine der wenigen wirklich historischen Darstellungen Ghirlandajo's. Die einfache feierliche Anordnung des Ganzen, die Würde und Naivetät in den einzelnen Gestalten, der edle männliche Ausdruck schmerzlicher Theilnahme, die vollendete Technik erheben dies Gemälde zu einem der vorzüglichsten Werke neuerer Kunst. Uebrigens sind nicht alle Gemälde jener Kapelle von gleichem Werthe; bei einigen, namentlich denen der linken Seitenwand, tritt offenbar Schülerhülfe
6. sehr bedeutend hervor. In den allgemeinen Beziehungen noch vollendeter sind die Malereien, welche Ghirlandajo um das J. 1490 im Chore von S. M. Novella zu Florenz ausführte; hier stellte er auf der einen Seite das Leben der Maria, auf der andern das Leben Johannis des T. dar, und von diesen Werken gilt ganz vornehmlich, was ich in der allgemeinen Charakteristik über Ghirlandajo vorausgeschickt habe.

In Tafelbildern konnte sich natürlich die Eigenthümlichkeit des Ghirlandajo nicht zu ähnlicher Schönheit entwickeln und sie können im Allgemeinen nicht auf gleichen Werth mit den Wandgemälden Anspruch machen. Doch findet man auch unter ihnen sehr ausgezeichnete Werke, namentlich zu Flo-
7. renz. Eine schöne Anbetung der Könige vom J. 1488 befindet sich dort in der Kirche des Findelhauses (agli Innocenti) und enthält besonders in den Nebenfiguren treffliche, aus dem
8. Leben gegriffene Köpfe. Zwei vorzügliche Bilder sind in der Florentiner Akademie; auf beiden kommen ungemein anmuthige und süsse Madonnen vor, was sonst beim Ghirlandajo nicht gerade häufig gefunden wird.

9. Die Brüder des Domenico Ghirlandajo, Davide und Benedetto Ghirlandajo, malten in seiner Art und unterstützten ihn bei seinen Arbeiten. Ebenso sein Schwager Bastiano

Digitized by Google

Mainardi, der jedoch, wenn er den Domenico schon nicht in der Rundung und im Farbenauftrage erreicht, in der zarteren Auffassung des Charakters christlicher Heiligen, besonders in der Gesichtsbildung, etwas Eigenthümliches hat; für eine
Hauptarbeit des Mainardi hält man die Malereien in der Pfarr- 10.
kirche des Städtchens S. Gimignano (seines Geburtsorts) und zwar in der Kapelle der Beata Fine. — Auch Francesco Granacci, einer der Schüler des Domenico, vereinigt mit dessen Styl eine gewisse leichtere Anmuth, ohne freilich die Le-
benskräftigkeit des Meisters zu erreichen. In der Gallerie 11.
Pitti und in den Uffizien zu Florenz sind einige gute Bilder 12.
von ihm; mehreres in der dortigen Akademie, wo namentlich 13.
eine Reihe kleinerer Bilder, das Martyrthum der heil. Apollonia darstellend, ausgezeichnet ist. In späterer Zeit wandte sich Francesco mehr zu der Weise seines grossen Mitschülers, des Michelangelo Buonarotti, der, sowie auch Domenico's Sohn, Ridolfo Ghirlandajo, der folgenden Periode angehört.

§. 44. Während bei den letztgenannten Meistern mehr 1.
die Portraitauffassung vorherrschend war, so zeigt sich bei anderen ein mit besondrer Vorliebe durchgeführtes Studium des Nackten, wie solches ebenfalls bereits beim Masaccio bedeutend hervortrat. Dahin gehört zuerst Andrea del Castagno, der um die Mitte des Jahrhunderts blühte. Sein eigenthümliches Streben zeigt sich vornehmlich in einer scharfen strengen Modellirung, die aber bei ihm in manieristischer Uebertreibung bis zu einer harten und dürren Trockenheit ausartet.
Einige Bilder der Art sieht man von ihm in der Florentiner 2.
Akademie, andre im Museum von Berlin. — Bekannter, wie 3.
durch seine wenigen erhaltenen Werke, ist er in der Geschichte der Kunst durch eine schwere Schmach, welche sich an seinen Namen geheftet hat. Bisher hatte man nemlich mit Temperafarben gemalt, d. h. mit einer Mischung der Farben mit

§. 43, 10. v. Rumohr, It. F. II, S. 286.

Digitized by Google

Eigelb und einigen Harzen, die schneller trockneten und einen schnelleren Auftrag nöthig machten. Im Anfange des Jahrhunderts aber war durch Johann van Eyck in den Niederlanden die Oelmalerei bereits so bedeutend verbessert worden, dass sie mit glücklichstem Erfolge angewandt wurde. Von ihm hatte sie ein Italiener, Antonello von Messina, auf den wir später zurückkommen werden, als ein Geheimniss erlernt, und dieselbe ebenso seinem Freunde, dem Domenico Veneziano, mitgetheilt. Als nun des letzteren Bilder ein ungemeines Aufsehen machten, so erregte dies die Erbitterung und den Neid des Andrea; er schlich sich, während er mit Domenico gemeinschaftlich in S. Maria Nuova zu Florenz malte, in dessen Vertrauen ein und entlockte ihm sein Geheimniss. Domenico war ein fröhlicher Mensch, er trieb Musik und spielte trefflich die Laute; Andrea unterstützte ihn, wenn jener seinen Geliebten Serenaden sang. Eines Abends liess er ihn allein gehen, folgte ihm heimlich in der Dunkelheit nach, und ermordete ihn, um so des Nebenbuhlers in der Kunst los zu werden. Auf dem Todtenbette soll er sein Verbrechen bekannt haben. Ob indess diese Geschichte, welche Vasari erzählt, historisch zu bestätigen ist, möge hier dahin gestellt bleiben.
4. Das eine bekannte Bild des Domenico (in S. Lucia zu Florenz, jenseit des Arno) ist nicht mit Oel-, sondern mit Temperafarben gemalt; ebenso die erwähnten Bilder Andrea's. Jenes Bild des Domenico ist übrigens etwas abweichend von des letzteren Weise und hat etwas Mildes und Edles im Ausdruck, zeigt jedoch ebenfalls bereits ein gutes Gefühl für die Form. Jedenfalls liegt es in der Natur der Sache, dass die Tempera-Malerei, die für ein schnelles Bemalen grosser Flächen manche Vortheile darbot, erst allmählig, am Ende des Jahrhunderts, der Oelmalerei wich.

5. Am Entschiedensten wurde jenes Studium des Nackten durch den Einfluss gefördert, welchen die Bildhauerkunst auf die Malerei ausübte. Diese Kunst (vornehmlich die Arbeit in Bronze) war zu jener Zeit in Florenz mit glücklichstem Erfolge, bedeutender noch als die Malerei, ausgeübt worden

Digitized by Google

und es konnte nicht fehlen, dass ihre Erfahrungen in Bezug auf eine genauere anatomische Ergründung des menschlichen Organismus alsobald auch auf die Malerei übergetragen wurden. Vornehmlich wurde diess durch zwei Bildhauer bewerkstelligt, die neben dem Meissel zugleich auch den Pinsel führten: Antonio Pollajuolo und Andrea Verocchio (Scharfblick), die beide nach der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts blühten. Von letzterem wird angeführt, dass er zuerst Gypsabgüsse von menschlichen Gliedern genommen habe, um solche als Studien benutzen zu können. Beide haben einzelne treffliche Bildnerarbeiten geliefert, in ihren Malereien erscheinen sie jedoch minder bedeutend und zeigen ein ängstliches Bestreben, die Formen anatomisch richtig darzustellen. Vom Antonio Pollajuolo befinden sich einige Bilder in der Gallerie der 6.
Uffizien zu Florenz: zwei mit verschiedenen Kämpfen des Herkules, von denen besonders das eben Gesagte gilt; ein drittes mit drei nebeneinander stehenden männlichen Heiligen, das sich bei aller Strenge doch durch eine eigenthümliche, schlichte Würde auszeichnet. — Ein Bild des Verocchio ist in der dor- 7.
tigen Akademie vorhanden. Es stellt eine Taufe Christi dar und war ursprünglich für das Kloster S. Salvi gemalt. Einer der auf diesem Bilde enthaltenen Engel soll von einem Schüler des Andrea, dem Leonardo da Vinci gemalt sein, und der Meister, als er sich hierin von einem Schüler übertroffen sahe, fortan das Malen aufgegeben haben; doch ist im gegenwärtigen Zustande des Bildes jener Engel wenig von den andern Figuren zu unterscheiden und auch das Ganze nicht sonderlich bedeutend. Auf den Leonardo sowie auf andre Schüler des Andrea werde ich später zurückkommen.

Ihre schönste Vollendung feiert diese Richtung in einem andern toskanischen Meister, dessen Blüthe um den Schluss des funfzehnten Jahrhunderts fällt, im Luca Signorelli von Cortona (1440 — 1521). Schon unter den verschiedenen Künst- 8.
lern, welche in der sixtinischen Kapelle zu Rom gemalt hatten, war er als einer der vorzüglichsten aufgetreten. Hier hatte er die Reise des Moses mit der Ziporah und die letz-

Digitized by Google

ten Begebenheiten aus dem Leben des Moses gemalt, beides eigenthümlich grandiose Bilder, in deren Gestalten etwas Bedeutendes und Edles liegt und die sich durch schöne Behandlung der Gewänder auszeichnen. Seine Eigenthümlichkeit ent-
9. wickelte er am Schönsten in den grossen Wandgemälden, mit denen er eine Kapelle des Domes von Orvieto ausschmückte und welche das Ende der Welt darstellen. Hier sieht man die Geschichte des Antichrist mit höchst charaktervollen Figuren, sodann die Auferweckung der Todten, die Hölle und das Paradies, alles höchst inhaltreiche, bewegte und ausdrucksvolle Compositionen. Eine zwar noch strenge, aber sehr vollkommene und edle Zeichnung des Nackten findet sich in diesen Darstellungen mit Vorliebe und mit Glück angewandt; das ängstliche Bestreben nach blosser anatomischer Richtigkeit ist bereits überwunden und an dessen Stelle eine eigenthümliche Grossartigkeit und Erhabenheit getreten, welche sowohl den Darstellungen heiterer Ruhe und Seligkeit, als leidenschaftlicher, phantastischer Bewegung aufgeprägt ist. Auch in der Gewandung erscheint Luca hier nicht selten sehr vorzüglich und verräth im Einzelnen eine glückliche Nachahmung der Antike.

Andre Werke des Luca Signorelli findet man in seiner
10. Vaterstadt Cortona, deren namentlich Verschiedene im Chore
11. des dortigen Domes vorhanden sind. In der Kirche del Gesù zu Cortona hat er ein Abendmahl von sehr eigenthümlicher und ausdrucksvoller Composition gemalt. Hier sitzen die Jünger nicht, wie gewöhnlich, an einer langen Tafel, sondern sie knieen zu beiden Seiten und Christus, in der Mitte stehend,
12. theilt ihnen das heil. Mahl aus. Nicht minder bedeutend sind diejenigen Wandgemälde, welche er im Kloster Monte Uliveto maggiore aus dem Leben des heil. Benedict ausgeführt hat.

---

§. 44, 9. Umrisse bei Della Valle: *Storia del Duomo d'Orvieto. Roma,* 1791.

§. 44, 11. Kupferstich in der *Etruria Pittrice.*

Digitized by Google

Mehrere Tafeln von der Hand des Luca Signorelli sind in den florentinischen Gallerieen vorhanden, unter denen vornehmlich ein Gemälde der Maria mit dem Kinde, in der Ferne 13.
einige nackte Hirten, in den Uffizien befindlich, ausgezeichnet ist. In einigen dieser Bilder gewahrt man bereits Einflüsse des sechzehnten Jahrhunderts, die sich jedoch nicht vollkommen glücklich mit seiner besondern Eigenthümlichkeit vereinigen. — Vortrefflich sind zwei Seitenflügel eines Altarwerkes mit ver- 14.
schiedenen heiligen Gestalten, in der Gallerie des Berliner Museums.

Zweiter Abschnitt.

Schulen von Padua und Venedig.

§. 45. Bei den Florentinern war das Studium der Form vorherrschend auf dem nächstliegenden Wege befolgt worden, indem man vorzugsweise auf eine Nachbildung der umgebenden Erscheinungen des Lebens ausgegangen war. In andrer Weise zeigt sich dieses Studium der Form in der Schule von Padua ausgeübt. Hier nahm man die Muster antiker 1.
Sculptur, in welchen man jene Formen der Natur bereits künstlerisch aufgefasst und ausgeführt sah, zum nächsten Vorbilde und suchte durch deren Vermittelung insbesondre zu dem vorgesteckten Ziele zu gelangen. Diese Richtung ist allerdings mit derjenigen zu vergleichen, welche wir bereits bei den Zeitgenossen des berühmten Bildhauers Niccolà Pisano kennen gelernt haben; nur zeigt sie sich bei den Paduanern ungleich bedeutender und in grösserer Ausschliesslichkeit durchgeführt, namentlich schon in dem Bezuge, dass man hier auch auf jene altchristlichen Gestaltungen, die aus einer neuen Auffassungsweise der antiken Kunst hervorgegangen waren, vor der Hand fast keine

Digitized by Google

Rücksicht mehr nahm. Was wir gleichzeitig bei den Florentinern des funfzehnten Jahrhunderts von der Nachahmung antiker Bildungsweise bemerkt haben, war nur als vereinzelte Zufälligkeit zu betrachten, und muss vielleicht schon als ein direkter Einfluss der paduanischen Schule angenommen werden.

Es hat diese Schule somit vornehmlich das Verdienst, die reichen Ergebnisse einer früheren, lange vergessenen Kunstblüthe wieder in die neuere Ausübung derselben eingeführt und ihre Benutzung eingeleitet zu haben. — Im Allgemeinen besteht ihre Eigenthümlichkeit in einer mehr plastischen als malerischen Auffassungsweise. Die Formen werden strenge und scharf bezeichnet, die Gewandung häufig ideal nach dem Vorbilde antiker Kostümirung behandelt und zwar so, dass sie, um die Körperformen bestimmter hervortreten zu lassen, meist immer straff angezogen und angespannt erscheint. Die Anordnung des Ganzen hat nicht selten mehr etwas Basreliefartiges, als dass die Gruppen-Anordnung hervorgehoben wäre. Die Nebendinge bezeugen nicht minder, vornehmlich in den Architekturen und Ornamenten, ein specielles Eingehen auf antike Vorbilder, und namentlich scheint es der antiken Verzierungsweise nachgeahmt, wenn man häufig lebendige Fruchtgehänge in den Bildern dieser Schule dargestellt findet. Dabei führte jedoch das Studium plastischer Vorbilder in der Regel auf eine übertriebene Schärfe und Härte der Formenbezeichnung, die sich im Einzelnen selbst der Karikatur annähert; in der Gewandung verleitete jenes angeführte Motiv zu der Angabe einer Menge kleiner scharfer Querfalten, welche die grossen und freien Linien derselben aufheben, selbst zuweilen den Eindruck der Hauptformen beeinträchtigen.

2 Der Stifter dieser Schule war Francesco Squarcione (1394 — 1474). Dieser Künstler hatte bedeutende Reisen in Italien und Griechenland gemacht und dabei, soviel in seinen Kräften stand, Reste der alten Kunst, Statuen, Torsen, Reliefs, Vasen u. s. w. gesammelt und Zeichnungen nach solchen

Digitized by Google

angefertigt. Mit diesen Dingen eröffnete er, nachdem er heimgekehrt war, zu Padua eine Studiensammlung von einem Reichthume, wie sie zu jener Zeit noch nicht gesehen worden war, und welche sich bald eines zahlreichen Besuches von Schülern, die unter solchen Mitteln eine vorzügliche Ausbildung hoffen durften, erfreute. Diese Schüler, die aus verschiedenen Gegenden Italiens herzuströmten, verbreiteten die Weise der Schule nachmals über einen grossen Theil des Landes. Ueberhaupt scheint Squarcione selbst mehr durch ein vorzügliches Lehrtalent als durch eignes Kunstverdienst ausgezeichnet gewesen zu sein; die wenigen von ihm vorhandenen Gemälde sind wenigstens nicht bedeutend. Zu diesen gehört eine
nicht sonderlich anmuthige Maria mit dem Kinde in der Gal- 3.
lerie Manfrini zu Venedig, mit dem Namen des Künstlers und
der Jahrzahl 1442 bezeichnet. Aehnlich ein Bild in der Samm- 4.
lung des Rathspalastes zu Verona, den Kaiser Augustus und die tiburtinische Sibylle darstellend, welches wenigstens ein ungemein sorgliches Studium zeigt.

§. 46. Der bedeutendste unter den Schülern des Squarcione war Andrea Mantegna (1431—1506). Von Geburt ein Paduaner, wurde er nachmals an den Hof des Lodovico Gonzaga nach Mantua berufen, wo der Hauptsitz seiner Thätigkeit war. Was er für diesen Ort gearbeitet hat, ist jedoch grösstentheils vernichtet oder in fremde Museen entführt; erhalten
ist hier vornehmlich nur noch Einiges von den Malereien, die 1.
er in dem Castello di Corte ausgeführt hat. In einem Saale dieses Schlosses, welcher gegenwärtig den Namen der Stanza di Mantegna führt und ursprünglich ganz mit Wandmalereien bedeckt war, erkennt man noch einige dieser Darstellungen, welche Begebenheiten aus dem Leben des Lodovico Gonzaga enthalten, — lauter Portraitfiguren mit dem Ausdrucke trefflichst individueller Naturwahrheit, aber ziemlich steifleinen aufgefasst. Sehr naiv und voller Leben ist eine Gruppe von Genien über einer Thüre dieses Saales, welche eine Inschrifttafel halten. Eine andre Gruppe von Genien an der Decke desselben Gemaches ist von seinen Söhnen ausgeführt. — Be-

Digitized by Google

2. deutender, wie es scheint, als diese Fresken, sind die Cartons, welche Mantegna, ebenfalls für Lodovico, für den Saal eines beim Kloster S. Sebastiano in Mantua gelegenen Palastes ausgeführt hat. Sie sind in Wasserfarben gemalt, neun Stück, jedes von 9 Fuss im Quadrat, und befinden sich gegenwärtig im Schlosse Hamptoncourt in England. Ihr Inhalt ist der Triumphzug Cäsars, eine grossartige, lebendige, ungemein geistreiche Composition, in der sich eine tiefe Versenkung in den Sinn des Alterthums mit naiver Auffassung des Lebens der Gegenwart auf glückliche Weise verbindet. Leider haben diese Werke vielfach gelitten und sind beträchtlich übermalt. Mantegna, der zugleich einer der ersten Kupferstecher Italiens war, hat mehrere Stücke dieses grossen Werkes eigenhändig gestochen.

3. Noch bedeutender als diese Cartons ist ein grosses Altargemälde, welches eine Madonna, von mehreren Heiligen umgeben darstellt, Francesco Gonzaga und seine Gemahlin knieend zu ihren Füssen. Es wurde als Weihbild für einen Sieg, den der genannte Gonzaga über Carl VIII. von Frankreich erfochten, im J. 1495 gemalt und führt desshalb bei den Italienern den Namen des Siegesbildes; es zeichnet sich durch trefflichste Ausführung und, was in den Arbeiten des Mantegna sonst nicht häufig gefunden wird, durch eine eigenthümlich weiche Behandlung des Nackten sowie durch eine schöne Milde des Charakters aus. Gegenwärtig befindet es sich im Pariser Museum. Unter den übrigen, in Paris vorhandenen Gemälden
4. Mantegna's sind vornehmlich noch zwei mit mythologisch-allegorischen Darstellungen durch ähnliche Vorzüge ausgezeichnet. — Dem ebengenannten Siegesbilde zunächst dürfte eine
5. Pietà (Christusleichnam zwischen zwei Engeln) stehen, welche sich im Berliner Museum befindet. Kopf und Gesicht des Er-

---

§. 46, 2. Goethe's Werke, Bd. XXXIX, S. 141—176.—*C. Julii Caesaris dictatoris triumphi ab Andrea Mantinea coloribus expressi aeneis typis Dominici de Rubeis, Romae* 1692.

§. 46, 3. Propyläen, hsgb. von Goethe, III, St. II, S. 48.

Digitized by Google

lösers sind hier von den schönsten und erhabensten Formen; die Köpfe der Engel, besonders der eine, über den ein zartes Helldunkel gebreitet ist, voll des innigsten, seelenvollsten Ausdruckes.

Eins der bedeutendsten, in Italien vorhandenen Staffeleigemälde Mantegna's ist die Tafel über dem Hauptaltar der 6.
Kirche des heil. Zeno zu Verona: eine Madonna auf dem Throne mit Engeln, auf jeder Seite vier stehende männliche Heilige. Eine reiche Architektur mit Reliefsculpturen, vorn mit Fruchtgehängen geschmückt, umgiebt das Ganze. Die Madonna, die das Kind auf dem Schoosse stehend hält, ist schlicht, würdig und voll zarter Anmuth; unter den Heiligen findet man ebenfalls einige sehr schöne Köpfe und einen eigenthümlich grandiosen Faltenwurf. — Nicht minder trefflich 7.
ist eine Grablegung Christi, in der Gemäldesammlung des Vatikans zu Rom. — Einige kleinere Bilder, welche mit unge- 8.
meiner Sauberkeit ausgeführt sind und ein eigenthümlich feines Studium zeigen, finden sich in der Gallerie der Uffizien zu Florenz; das bedeutendste unter diesen ist ein kleines Altarwerk, die Anbetung der Könige vorstellend, auf den Flügelbildern die Beschneidung und die Himmelfahrt Christi. Andres sieht man in den öffentlichen Sammlungen von Mailand, von 9.
Neapel und an andren Orten. 10.

Unter die Schüler des Andrea Mantegna gehören zunächst 11.
seine Söhne (namentlich Francesco Mantegna), die, wie ich bereits ein Beispiel angeführt habe, seine Malereien zu Mantua beendeten oder fortführten. Sodann vornehmlich Bernardo 12.
Parentino, welcher der Weise des Meisters ziemlich nahe kömmt. Andre Schüler des Mantegna, wie Carotto u. a., gehören bereits der folgenden Periode an.

§. 47. Die übrigen Zöglinge des Squarcione sind dem Mantegna in Bezug auf seinen künstlerischen Werth nicht gleichzustellen. Zu diesen gehören Gregorio Schiavone, Girola- 1.
mo da Treviso u. a., von denen man im Venetianischen Werke findet. — Als einer der bedeutendsten wird gewöhnlich der Bologneser Marco Zoppo genannt; aber gerade in

Digitized by Google

seinen Bildern zeigt sich die Eigenthümlichkeit der Schule auf barbarische Weise verzerrt; seine Gestalten haben durchweg etwas bäurisch Rohes und Plumpes, seine Gewandung ist in widerwärtigen Wulsten geordnet oder vielmehr missgeordnet. Nur in Nebenwerken wird man an die schöne Weise der
2. Schule erinnert. Sein Hauptwerk vom J. 1471, in welchem seine unangenehme Manier am Stärksten ersichtlich ist, befindet sich im Museum von Berlin und stellt eine Madonna auf dem Throne und Heilige zu ihren Seiten vor; früher war es
3. zu Pesaro befindlich. Aehnlich roh ist das Bild einer Madonna mit dem Kinde und Engelknaben in der Gallerie Manfrini zu Venedig.

4. Bedeutender scheint Stefano da Ferrara gewesen zu sein, dessen Bilder (in der Mailänder Brera sind mehrere derselben vorhanden) einen eigenthümlich phantastischen Zug verrathen. — Bis ins Barocke übertrieben zeigt sich dies phantastische Wesen bei einem andern gleichzeitigen Künstler von
5. Ferrara, dem Cosimo Tura, il Cosmè genannt, von dem eins der bedeutendsten Bilder, Madonna und Heilige unter prachtvoll überladenen Architekturen, sich im Museum von Berlin befindet. Cosimo war der Schüler eines älteren namhaften Künstlers von Ferrara, des Galasso Galassi.

Ich schliesse an diese Künstler noch die Notizen über einige jüngere ferraresische Künstler an, in denen sich die Richtung der paduanischen Schule eigenthümlich fortgebildet zeigt. Unter diesen begegnen uns zunächst Francesco Cossa und Lorenzo Costa, welche beide zu Bologna durch den damaligen Machthaber dieser Stadt, Giovanni Bentivoglio, be-
6. schäftigt wurden. Von erstrem findet sich in der dortigen Pinakothek eine grosse Madonna mit Heiligen vom J. 1474;

---

§. 47, 2 u. 3. Beide Bilder tragen den Namendes Künstlers, — *Marco Zoppo da Bologna,* und *Zoppo di Squarcione.* Das anmuthreiche geschmackvolle Bild, welches ihm in der Pinakothek zu Bologna zugeschrieben wird, dürfte somit, diesen Zeugnissen gegenüber, schwerlich als ächt gelten können.

Digitized by Google

von letzterem in der Kapelle Bentivoglj (in der Kirche S. Giacomo maggiore) eine thronende Madonna und die gesammte Familie des Stifters zu ihren Seiten. Dies Bild ist vom J. 1488. Beide sind einander ziemlich ähnlich und zeigen eine einfach derbe Auffassung der Natur nach paduanischer Manier. 7.
Dem letztgenannten Gemälde gegenüber sieht man zwei grosse allegorische Darstellungen, den Triumph des Lebens und den Triumph des Todes (den Wagen des ersten von Elephanten, den des zweiten von Büffeln gezogen), ebenfalls Arbeiten des Lorenzo Costa, denen sich jedoch bereits, wennschon noch eine wärmere Belebung der Gestalten fehlt, gewisse gemüthliche Motive beimischen, die auf die spätere Entwickelungsperiode des Künstlers hindeuten. Da diese indess vornehmlich durch Einwirkung eines andern Meisters, des Francesco Francia, hervorgebracht wurde, so kann dieselbe erst bei der Betrachtung des Wirkungskreises des letzteren anschaulich gemacht werden. (S. §. 60, 12.) 8.

Die Schüler, welche Lorenzo zu Ferrara gebildet hat, folgen im Ganzen mehr dem phantastischen Zuge, den wir bei den älteren ferraresischen Künstlern bemerkt haben. Zu diesen gehören hier vornehmlich Ercole Grandi, ein Maler 9.
von dem nicht viel Bedeutendes erhalten ist, und Lodovico Mazzolini, der in den ersten Jahrzehnten des sechzehnten 10.
Jahrhunderts blühte. Ein Hang zum Seltsamen und Abenteuerlichen geht durch die Gemälde Lodovico's, in denen gewisse alterthümliche Motive der Stellung und Gewandung der Gestalten mehr aus Laune als aus innerem Bedürfniss beibehalten scheinen; die Köpfe sind voll scharfer Charakteristik, die sich im Einzelnen bis zur Karikatur steigert; die Farben, besonders der Kleidungsstoffe, energisch und leuchtend. Die Gallerie des Museums von Berlin besitzt das bedeutendste Ge- 11.
mälde dieses Meisters, bei dem das eben Gesagte seine Anwendung findet. Es ist mit dem J. 1524 bezeichnet und stellt Christus als Knaben im Tempel predigend dar. Der Knabe ist hier ganz anmuthig, die verwunderlichen Köpfe der Gelehrten und Pharisäer aber sind mit einem höchst ergötzlichen

Humor gemalt. Ausserdem enthält das Museum von Berlin noch eine namhafte Anzahl andrer Gemälde des Lodovico. Im
12. Palaste Doria zu Rom (dort Dosso Dossi benannt) und in der
13. Gallerie des Kapitols (dort Lippi benannt) finden sich ebenfalls ein Paar Bilder desselben Künstlers, welche wiederum den Lehrstreit Christi darstellen.

Einer ähnlichen noch alterthümlichen Richtung, obwohl ohne die Phantasterei des ebengenannten, folgt ein andrer Fer-
14. rarese der Zeit, Domenico Panetti. Von ihm ist eine schöne, mit seinem Namen bezeichnete Grablegung im Berliner Museum vorhanden. —

§. 48. Kehren wir wieder auf die Richtung der paduaner Schule zurück. Sehr entschiedene Verwandschaft mit derselben zeigt ferner Melozzo da Forli, der seinen Werken
1. nach zu urtheilen vielleicht ein Schüler des Squarcione war. In der Apostelkirche zu Rom malte er an der Decke einer Kapelle im J. 1472 eine Himmelfahrt Christi und einige Engelköpfe von eigenthümlich grossartiger Schönheit, welche der Weise des Mantegna nahe kommen. Einiges von diesen Fresken wurde bei einem Umbau jener Kapelle gerettet und in den Palast des Quirinal gebracht. Ebendaselbst, in der Gemäl-
2. degallerie des Vatikans, befindet sich noch ein andres Freskobild, welches dem Melozzo zugeschrieben wird; es stellt den Pabst Sixtus IV. dar, der mehreren Personen Audienz giebt, ein scharfes steifes Bild, aber voll naiver Portraitwahrheit.

3. In Verona findet man mannigfach Spuren von bedeutendem Einfluss der paduanischen Schule, der sich hier jedoch mit andern Einflüssen vermischt; wir werden dieselben später kennen lernen. (§. 54.)

4. Ebenso in Mailand. Einer der ersten bedeutendsten Meister dieser Richtung ist Vincenzio Foppa, aus Brescia gebürtig, der nach der Mitte des 15ten Jahrh. blühte. Eins seiner Hauptbilder ist ein Martyrthum des heil. Sebastian, ein

---

§. 48, 1. *d'Agincourt. peint pl.* 142.

Digitized by Google

Wandgemälde, das aus der Kirche der Brera in die dortige
Gallerie gebracht wurde, und in dem sich ein eigenthümlich
scharfes und strenges Formenstudium zeigt. Aehnlich ist des-
sen Zeitgenoss Vincenzio Civerchio. — Gegen das Ende
des Jahrhunderts war in Mailand der berühmte Baumeister
Bramante von Urbino thätig, indem er sich vornehmlich
hier, neben seinen Arbeiten im Fache der Architektur, als
Maler zeigte. Im Allgemeinen steht auch er wiederum dem
Mantegna ziemlich nahe. Ausgezeichnet ist von ihm ein Mar-
tyrthum des heil. Sebastian in der Kirche dieses Heiligen zu 5.
Mailand; ähnlich die Wandmalereien einer Kapelle in der
Karthause bei Pavia, welche ihm mit Wahrscheinlichkeit zu- 6.
geschrieben werden*). — Berühmter als Maler ist des letzte-
ren Schüler, Bartolommeo Suardi, der von dem Meister
den Beinamen Bramantino führt. Eins seiner trefflichsten
Bilder, ein grosses Freskogemälde, befindet sich in der Mai- 7.
länder Brera, eine thronende Madonna mit zwei Engeln; hier
zeichnet sich das Nackte durch eine eigenthümlich zarte Mo-
dellirung aus. Unter anderen in Mailand vorhandenen Wer-
ken dieses Künstlers wird vornehmlich, über der Thüre der 8.
Kirche S. Sepolcro, eine Darstellung des todten Christus zwi-
schen den Marieen gerühmt, indem hier die perspektivische
Zeichnung des von den Füssen aus verkürzten Leichnames
unübertrefflich genannt wird. Leider ist dies Gemälde jedoch,
um es gegen die Witterung zu schützen, so dicht mit Glas
und Gittern verschlossen, dass man durchaus nichts davon er-
kennen kann.

Gleichzeitig mit den Genannten, d. h. um den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, blühte in Mailand Ambrogio Borgognone, ein Künstler, der weniger von dem Einfluss der

*) Ich bemerke beiläufig, dass man die Bildung des Bramante im Fache der Malerei dem Piero della Francesca zuschreibt, einem Künstler, der um die Mitte des 15ten Jahrh. besonders am Hofe von Urbino thätig war und ein, der paduanischen Schule verwandtes Bestreben zeigt. Als Hauptverdienst dieses Künstlers wird besonders das erweiterte Studium der Perspektive gerühmt.

Digitized by Google

paduanischen Schule berührt scheint; ich bin der Meinung, dass seine besondere Eigenthümlichkeit mehr auf dem Grunde der älteren lombardischen Schule erwachsen ist, die, wie ich früher schon bemerkt habe, sich durch eine eigenthümliche Weichheit in der Auffassung und in der Behandlung auszeichnete. Ambrogio's Bilder zeigen keine besondere Kraft, keine genügende Durchbildung der Gestalten; dabei jedoch in den Köpfen, vor Allem in den Kinderengeln, die er besonders gern anbringt, eine höchst liebenswürdige Milde und Sanftmuth. In Mailand befinden sich einige Bilder von ihm, unter denen sich vornehmlich zwei Freskobilder in der Kirche S. Ambro-
9. gio auszeichnen: ein auferstandener Christus zwischen zwei Engeln (an der Chorwand, nach dem Seitenschiff zu) und
10. Christi Streit im Tempel mit den Kirchenlehrern (im Atrium
11. zur Sakristei). Zwei sehr vorzügliche Bilder besitzt das Berliner Museum, von denen besonders das eine: Maria auf dem Throne und zwei Engel zu den Seiten, des höchsten Ruhmes würdig ist: Kinderengel von so zarter Unschuld und so innigem Gefühle, wie hier das Christuskind anbeten, sind vielleicht nicht wieder gemalt.

Auch findet man eine eigenthümliche Annäherung an die Weise jener älteren lombardischen Schule in den Werken ei-
12. niger Künstler dieser Zeit von Parma, namentlich des Filippo Mazzuola, von dem u. a. ein Paar sehr treffliche Bilder (ein Christusleichnam im Schoosse einer Nonne, andre Nonnen umher, — und eine Madonna mit zwei Heiligen) in der Gallerie des Museums zu Neapel vorhanden sind.

Andre Künstler, die zu derselben Zeit, am Ende des funfzehnten und Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, in Mailand thätig waren, und deren Einfluss im Einzelnen schon bei den genannten Meistern sichtbar ist, werde ich in einem folgenden Abschnitte anführen. Vor Allen gehört dahin Leonardo da Vinci mit seiner zahlreichen Schule.

§. 49. Endlich zeigt sich noch ein bedeutender Einfluss der paduanischen Schule auf die Ausübung der Kunst in Venedig, und zwar zunächst in der auf der Insel Murano an-

Digitized by Google

sässigen Familie der Vivarini, die wir bereits in einem früheren Abschnitte kennen gelernt haben. Dort war es, gegen die Mitte des 15ten Jahrhunderts, Antonio Vivarini, dessen Werke den Stempel einer eigenthümlichen Weichheit, eines wundersamen Farbenschmelzes trugen. Jetzt begegnet uns, in der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts, ein, ohne Zweifel jüngerer Bruder jenes Meisters, Bartolommeo Vivarini, in dessen Werken sich, im Gegensatze gegen jene frühere Richtung, die grösste Schärfe und Strenge der Zeichnung, ganz nach paduanischer Weise, kund giebt; jedoch ist ihm durchhin eine erfreuliche Tüchtigkeit, meistentheils auch eine nicht zu verkennende Würde eigen; im Einzelnen z. B. in Köpfen der heil. Jungfrau, finden sich neben jener Schärfe zugleich anmuthigere Motive mit Glück benutzt. Das Hauptverdienst dieses Künstlers dürfte jedoch in dem charakteristischen Ausdrucke beruhen, den er den Köpfen seiner heiligen Gestalten (er stellt meist Madonnen, mit Heiligen umgeben, dar) aufzuprägen weiss. Gemälde von ihm sind in den
Kirchen und Sammlungen von Venedig (in S. Giovanni e 1.
Paolo, in S. Maria de' frari, in der Akademie u. s. w.) nicht selten, sowie sie auch in auswärtigen Gallerieen (z. B. in de-
nen von Neapel und Berlin u. a. O.) mannigfach vorkommen. 2.

Ein jüngerer Meister derselben Familie ist Luigi Vivarini, der gegen den Schluss des 15ten Jahrh. blühte. Seine Werke zeigen eine dem Bartolommeo verwandte Richtung, die sich im Einzelnen jedoch bereits der Weise der Bellini's, auf die ich gleich kommen werde, annähert. Auch von
ihm finden sich Bilder in verschiedenen Gallerieen (der Aka- 3.
demie von Venedig, den Museen von Neapel, Berlin u. s. w.).

Aehnliche Strenge zeigt ferner ein Zeitgenoss des Bartolommeo, Carlo Crivelli, dessen Bilder in Venedig selbst
sehr selten sind. Die Gallerieen der Brera zu Mailand und des 4.
Museums von Berlin besitzen verschiedene, mit seinem Namen bezeichnete Bilder.

Auch ist hier noch das Bild eines gewissen Rugerius
zu bemerken, welches sich, mit der Unterschrift des Meisters 5.

versehen, gegenwärtig im Museum von Berlin befindet. Es stellt einen heiligen Hieronymus dar, sitzend, die Rechte zum Segen erhoben, und zeigt in der Behandlung vollkommen paduanische Manier. (Die Seitenbilder, obwohl in ähnlicher Weise gemalt, rühren von andrer Hand her). Man hat diesen Rugerius (Roger) für einen Niederländer gehalten und in der That erinnert, wenn auch keineswegs die Technik, so doch wenigstens die allgemeine Anordnung der Gestalt jenes Heiligen an den Gottvater des Hubert van Eyck auf dem berühmten Genter Altarbilde.

§. 50. Nachdem wir diese der paduanischen Richtung angehörigen Künstler Venedig's betrachtet haben, sind wir nunmehr im Stande, die selbständige Eigenthümlichkeit der venetianischen Schule näher ins Auge zu fassen, wie dieselbe sich nämlich in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrh. neben der florentinischen und der paduanischen Schule der Zeit, als drittes Glied für die Befreiung der Kunst in ihren äusseren Verhältnissen entfaltet hat. In jenen Schulen ging man, wie wir bemerkt haben, für diesen Zweck vorzugsweise davon aus, dass man sich über die Form, und über die Gesetze, welche der Erscheinung der Form zu Grunde liegen (Zeichnung, Modellirung, Helldunkel etc.) zunächst verständigte und das Element der Farbe im Allgemeinen mehr als ein untergeordnetes betrachtete. Bei den Venetianern dagegen tritt im Wesentlichen das Element der Farbe als das bedeutendere hervor, und in Folge desselben bildet sich ihre Schule zu einer besonderen Eigenthümlichkeit aus. Wir haben hiebei zu berücksichtigen, dass schon jene älteren Meister (Antonio Vivarini und Johannes der Deutsche) eine, in jener Zeit noch ungekannte Trefflichkeit der Farbenbehandlung, vornehmlich in der Carnation, zeigten; sodann, dass der ebenfalls schon genannte Gentile da Fabriano sich längere Zeit in Venedig aufhielt und dort mehrere Schüler bildete, welche ohne Zweifel die Heiterkeit und den Glanz dieses Meisters beibehalten und in ihrer Weise weiter gebildet haben; dass ferner, worauf ich wieder zurückkommen werde, bei den Venetianern zuerst un-

Digitized by Google

ter den italienischen Schulen die Technik der Oelmalerei angewandt wurde, deren grössere Flüssigkeit und Saftigkeit (im Vergleich mit der Temperamalerei) vorzüglich jene Eigenthümlichkeit begünstigte. Vornehmlich aber war es der heitere festliche Sinn des venetianischen Volkes selbst, der den eigentlichen Grund und die Veranlassung einer solchen Auffassungsweise bildete. Was Zeichnung, Anordnung und Ausschmückung anbetrifft, so neigten sich hierin die Venetianer vorzüglich zu der Behandlungsweise der benachbarten paduanischen Schule, so jedoch, dass sie deren übertriebene Strenge zumeist glücklich vermieden und dass sie sich auch in diesen Dingen mit vollkommener Freiheit bewegten, wenn ihre besonderen Absichten damit in Widerspruch geriethen. Im Allgemeinen zeigt sich jenes vorherrschende Element der Farbe bei den venetianischen Meistern der Zeit noch mehr als das Wohlgefallen an leuchtender Pracht und buntem Glanze; eine vollkommen harmonische Verschmelzung desselben blieb einer späteren Periode vorbehalten. Was die Darstellungsweise im Einzelnen betrifft, so kommen eigentlich geschichtliche Compositionen selten vor, und wo dergleichen angewandt werden, bemerkt man eine von der Weise der Florentiner und Paduaner verschiedene Auffassung. Herrscht bei diesen eine gesetzmässige Anordnung des Ganzen, eine gemessene Gruppeneintheilung u. dergl. vor, so zeigen die Venetianer hierin von vorn herein eine gewisse Hinneigung zu dem sogenannten Genre, indem das Ganze sich mehr zerstreut und der Reiz der Umgebungen und Nebendinge, vornehmlich die Landschaft, sich bedeutender ankündigt. Häufiger sind die Bilder, welche nach hergebrachter Weise eine Madonna auf dem Throne und die Heiligen, die eben eines jeden Andacht erforderte, um sie versammelt darstellen. Doch werden letztere nicht, wie früher, in gleichen Entfernungen und ruhiger Geberde hingestellt, sondern es musste irgend ein Gegensatz ausgemittelt werden: sah der eine zur Jungfrau empor, so musste der andre in einem Buche lesen, kniete der eine, so musste der andre aufrecht stehen. Dann wurden die Lüfte des Hintergrundes ins-

Digitized by Google

gemein licht und hell gehalten, um die schönfarbigen Gestalten desto mehr abheben zu können. Auch suchten sie ihre Compositionen mit lieblichen Umgebungen auszuschmücken. Heitere scherzende Engelknaben, bald singend und musicirend, bald Blumen- und Fruchtgewinde tragend, gaben dem Ernste der religiösen Darstellungen eine anmuthige Abwechselung. Auch andre Beiwerke waren bei ihnen beliebt, namentlich prachtvolle Thronen und Tribunen unter denen die Heiligen versammelt sind; ja sie gingen zuweilen soweit, dass sie die Architektur des Rahmens, wie in das Bild vertieft darstellten, auch wohl selbst die Architektur der Kirchen oder Kapellen, dafür die Gemälde bestimmt waren, im Bilde perspektivisch verkürzt nachahmten.

§. 51. Ich habe im Vorigen bemerkt, dass vornehmlich die Technik der Oelmalerei ein Hauptförderniss für die Ausbildung der den Venetianern eigenthümlichen Richtung darbot. Antonello von Messina war es, der sich gegen die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts nach den Niederlanden, in die Schule des Johann van Eyck, begeben, von diesem sein Geheimniss der Bereitung und eigenthümlichen Behandlung der Oelfarben gelernt und dasselbe nachmals unter den Venetianern verbreitet hatte. Die wichtigsten Bilder dieses Künst-
1. lers, durch Namensunterschrift bestätigt, besitzt das Museum von Berlin. Das eine derselben vom J. 1445, das Portrait eines jungen Mannes, ist noch ganz in der Weise der Eyckschen Schule gemalt. Die andern beiden, der Kopf eines heil. Sebastian vom J. 1478 und eine Madonna mit dem Kinde, haben schon ungleich mehr von italienischem Typus, namentlich jene Weichheit und Wärme der Carnation, die später besonders die venetianische Schule zu ihrer bedeutendsten Blüthe
2. erhob. — Das Bild eines gekreuzigten Heilandes zwischen

---

§. 51. *Memorie istorico-critiche di Antonello degli Antonj pitt. Messinese comp. dal Cav. T. Puccini. Firenze* 1809. — Uebersetzt als: *Notice historique sur Antonello de Messine, trad. de l'Italien, par L. de Bast. Gand,* 1825.

Digitized by Google

den beiden Schächern, ebenfalls vom J. 1445, befindet sich im Besitz des Hrn. van Ertborn zu Utrecht; auch dies Werk noch ganz im Charakter der Eyck'schen Schule. — In der Akade- 3.
mie von Venedig eine weinende heilige Nonne aus der späteren Zeit des Künstlers.

§. 52. Das eigentliche Haupt der venetianischen Schule dieser Zeit ist Giovanni Bellini (1426—1516). Seine Gemälde sind freier und edler als die der gleichzeitigen Vivarini's; sie tragen insgemein das Gepräge eines milden Ernstes und vornehmlich sind seine Madonnen anmuthig und liebenswürdig, seine Christuskinder und Engel schön und heiter gebildet. Die grösste Anzahl von Werken seiner Hand findet sich zu Venedig, sowohl in den dortigen Gallerieen als besonders in den Kirchen. Unter den bedeutendsten nenne ich besonders ein Altarbild in der Sakristei der Kirche de' Frari 1.
vom J. 1488, und ein andres in der Kirche S. Zaccaria vom 2.
J. 1505. In beiden ist die architektonische Einrahmung durch die im Bilde selbst dargestellte Architektur nachgebildet; im letzteren bemerkt man bereits einige Motive derjenigen neueren Kunstweise, welche die venetianische Malerei des sechzehnten Jahrhunderts charakterisirt. Noch ungleich bedeutender ist dies der Fall in einem Bilde vom J. 1513 in S. Gio- 3.
vanni Crisostomo zu Venedig. Andres in den Kirchen S. 4.
Giovanni e Paolo, del Redentore (Sakristei), in der Akademie, in der Gallerie Manfrini (hier u. a. ein überaus heiteres Bild des heil. Hieronymus in seinem Studierzimmer). U. s. w.

Auch ausserhalb Venedig's sind die Bilder dieses Meisters nicht selten. Eins der grössten und bedeutendsten ist eine 5.
Krönung Mariä, welche sich in der Kirche S. Francesco zu Pesaro befindet. Die Pilaster-Architektur des Rahmens und die Predella dieses Bildes sind ebenfalls mit zierlichen kleinen Darstellungen geschmückt. — Im Neapler Museum befindet 6.
sich von ihm eine treffliche Darstellung der Transfiguration

---

§. 52, 5. Man beabsichtigte im J. 1835, das oben genannte Bild zu verkaufen.

Digitized by Google

mit einer eigenthümlichen Landschaft; eine grosse Reihe Bil-
7. der im Museum von Berlin, unter denen besonders mehrere
Madonnen mit dem Kinde bemerkenswerth sind. U. s. w.

Minder bedeutend als Giovanni, ist sein etwas älterer Bruder Gentile Bellini (1421—1501). Zu dessen vorzüglichsten Werken sind zwei grosse Bilder zu rechnen, welche sich gegenwärtig in der venetianischen Akademie befinden.
8. Sie gehören der venetianischen Geschichte an; das eine stellt ein Mirakel vor, welches sich mit einer Reliquie des heil. Kreuzes in einem der Kanäle Venedigs zugetragen haben soll,
9. das andre eine feierliche Procession, die mit dieser Reliquie auf dem Marcusplatze gehalten wird. Gentile zeigt hier in den Köpfen der dargestellten Personen mehr Weichheit als Giovanni, aber eine ungleich geringere Charakteristik. Aehn-
10. lich ist ein grosses figurenreiches Bild in der Mailänder Brera, die Predigt des heil. Marcus zu Alexandria darstellend.

Giovanni Bellini hat eine sehr bedeutende Anzahl von Schülern gebildet, von denen einige, wie Giorgione und Tizian, für einen folgenden Abschnitt vorbehalten bleiben müssen. Hier sollen nur die bedeutenderen unter denjenigen, welche der Richtung des Meisters mit grösserem oder geringerem Talent, mit grösserer oder geringerer Eigenthümlichkeit nachgingen, genannt werden. Sie unterscheiden sich vornehmlich in zwei Gruppen, von denen die eine mehr in einer anmuthvoll weichen, die andre mehr in strenger, statuarischer Weise darzustellen pflegt. Zu der ersten Gruppe gehören vornehmlich die folgenden Künstler:

Pierfrancesco Bissolo. Ein schönes Bild in der ve-
11. netianischen Akademie: Christus, der der heil. Katharina die Dornenkrone reicht, von vielen Heiligen umgeben; — eine
12. Verkündigung in der Gallerie Manfrini; — eine treffliche Aufer-
13. stehung Christi im Berliner Museum u. a. m. enthalten Beispiele der zarten Milde und Weichheit, welche diesen Künstler auszeichnet.

14. Piermaria Pennacchi. Eine Madonna im Momente der Verkündigung, in S. Francesco della Vigna zu Venedig;

Digitized by Google

eine andre Madonna in der Sakristei von S. M. della Salute 15. u. a. m. sind Beispiele einer offenen und grossartigen Anmuth.

Andrea Cordelle Agi. Diesem Künstler ist das Bild 16. einer Vermählung der heil. Katharina im Berliner Museum, von gemüthlich anziehendem Ausdruck in den Köpfen, zugeschrieben.

Martino da Udine. Eine Verkündigung in der vene- 17. tianischen Akademie; die heil. Ursula, zwischen ihren Jungfrauen stehend, in der Brera von Mailand; — zwei Bilder 18. von einer ruhigen, edlen Schönheit.

Girolamo di Santa Croce, besonders bekannt durch Kabinetbilder mit kleinen, zierlichen Figuren. Seine Engelknaben, die mit leicht flatternden Gewändern in der Luft schweben oder auf Wolken stehen, sind von grossem Liebreiz. Das Berliner Museum besitzt verschiedene Bilder der 19. Art, unter denen vornehmlich eine Geburt Christi mit einer namhaften Anzahl solcher Engelknaben, von denen einige singen, andre die Passions-Instrumente halten, ausgezeichnet ist. Aehnlich eine Anbetung der Könige in der Gallerie Manfrini 20. zu Venedig. Ebendaselbst zwei zierliche und bereits sehr clas- 21. sisch entwickelte Bildchen mit antiken Darstellungen. — Später wandte sich dieser Künstler der modernen Manier (des Tizian) zu, ohne sich jedoch in derselben bedeutender auszuzeichnen. Unter die besseren Bilder der Art gehört eine Ma- 22. donna mit Heiligen in der Akademie von Venedig. Ein Abend- 23. mahl in S. Francesco della Vigna ist dagegen sehr mittelmässig.

Zu der zweiten Gruppe von Bellini's Schülern gehören:

Vincenzio Catena. Bei diesem Künstler wird noch, wie es scheint, ein gewisser Einfluss der Richtung des B. Vivarini sichtbar. Die Akademie zu Venedig besitzt mehrere Bilder 24. der Art, unter denen besonders zwei, mit den Gestalten des Hieronymus und des Augustinus, bemerkenswerth sind. Nachmals wandte sich Catena der Richtung des Giorgione zu.

Andrea Previtali. Hauptbilder zu Bergamo, der Va-

Digitized by Google

25. terstadt des Künstlers, unter denen besonders ein Altarbild in
S. Spirito, der heil. Johannes der Täufer von andern Heiligen
umgeben, ausgezeichnet und denen überhaupt ein edler ruhi-
26. ger Charakter eigen ist. Eine heilige Familie in der Gallerie
Manfrini zu Venedig, in einfacher, etwas strenger Anmuth.
27. Ein treffliches Bild mit drei weiblichen Heiligen im Museum
von Berlin.

Giambatista Cima da Conegliano. Einer der be-
deutendsten unter den Anhängern des Giovanni Bellini. Seine
Gestalten, vornehmlich die männlichen, zeichnen sich durch
eine eigenthümliche Kraft, Ernst und Würde, durch eine gross-
artige Ruhe in Geberde und Bewegung aus. Unter den Bil-
dern, welche das Berliner Museum von ihm besitzt, ist be-
28. sonders ein Altargemälde: Madonna auf dem Thron und vier
männliche Heilige auf den Seiten, sehr bedeutend. Ein andres
29. Bild derselben Gallerie, der heilige Anianus von Alexandria,
welcher die verwundete Hand eines Schuhmachers heilt, ist
durch die lebendige Charakteristik in den Köpfen ausgezeich-
30. net. Die Akademie von Venedig besitzt ebenfalls zwei treff-
31. liche Bilder seiner Hand. Auch in der Brera zu Mailand
sind mehrere vorhanden, unter diesen jedoch einige, bei denen
das Bestreben nach Kraft und Strenge bereits in Schwerfällig-
keit ausartet.

Diesen Anhängern des Giovanni Bellini (denen sich noch
eine grofse Zahl anderer Namen anreiht), dürfte u. a. auch
Marco Marcone von Como zuzuzählen sein. Das Berliner
32. Museum besitzt von ihm ein Gemälde vom J. 1507, das Mahl
zu Emaus darstellend, welches eine bedeutende Verwandschaft
zu der allgemeinen Richtung der Schule zeigt, zugleich aber
auch durch eine eigenthümlich naive Auffassung des Lebens
ausgezeichnet ist.

§. 53. Aufser Gio. Bellini und seiner Schule sind noch einige andre Künstler anzuführen, welche zwar dem allgemeinen Entwickelungsgange der venetianischen Kunst folgten, sich jedoch unabhängig von jenen, in selbständiger Individualität ausbildeten. Zu diesen gehört Marco Basaiti, ein Meister von ei-

Digitized by Google

genthümlich schlichter Würde und Strenge, zugleich aber von einer schönen und kräftigen Färbung. Er scheint in einem nähern Verhältniss znm Bartolommeo Vivarini gestanden zu haben, wie sich vornehmlich aus einem grossen Altarbilde in 1.
der Kirche S. M. de' frari zu Venedig ergiebt, welches von Vivarini angefangen und von Basaiti vollendet ist: der h. Ambrosius, zwischen mehreren Heiligen sitzend, und darüber die Krönung der Maria, — ein zwar strenges, aber schönes und würdiges Werk. Diesem ähnlich ist eine Darstellung Christi 2.
am Oelberge vom J. 1510, in der venet. Akademie. Minder bedeutend, obgleich mit trefflichen Einzelheiten, ein andres Bild derselben Sammlung, gleichfalls vom J. 1510: Petri Be- 3.
rufung zum Apostelamte, eine Composition von dramatischer Bewegung, wie sie vielleicht nicht in den Kräften des Künstlers lag. Einige kleinere Bilder der Akademie sind dagegen 4.
wiederum sehr vorzüglich. Auch das Berliner Museum besitzt 5.
ein schönes Altarwerk dieses Künstlers.

Bedeutender als der eben genannte ist Vittore Carpaccio. Dieser Künstler ist der eigentliche Historien-Maler der älteren venetianischen Schule, aber er fasst seine Darstellungen gleich von vorn herein in jener mehr genreartigen (romantischen) Weise auf, von der ich oben gesprochen habe. Er weiss in solchen Bildern das venetianische Volksleben seiner Zeit in bunter Mannigfaltigkeit und in reichster Entwickelung vorzuführen; auch liebt er es, die Hintergründe derselben mit landschaftlichen Prospekten, mit Architekturen und dergleichen auszufüllen. Er ist in solcher Rücksicht den florentinischen Meistern des funfzehnten Jahrhunderts gegenüberzustellen, aber die freiere Compositionsweise, die heitere lichte Färbung bezeichnen hinlänglich die Schule, der er angehört. Die Akademie von Venedig besitzt eine bedeutende Anzahl von Werken seiner Hand, unter denen besonders acht grofse figurenreiche 6.
Gemälde, welche die Geschichte der heil. Ursula und ihrer

---

§. 53, 6. In einer Reihenfolge gest. von: Gio. de Pian e Franc. Calinberti.

Digitized by Google

eilftausend Jungfrauen darstellen, bemerkenswerth sind; sie
waren früher in der Schule der heil. Ursula befindlich. Aus-
7. ser diesen zeichnen sich in derselben Sammlung eine Darstel-
lung im Tempel (aus der Kirche S. Giobbe), und die Begeg-
8. nung des Joachim mit der Anna, verschiedene Heilige zu ih-
ren Seiten, (vom J. 1515) vortheilhaft aus. — Die Gallerie
9. der Brera zu Mailand besitzt ebenfalls mehrere Bilder des
10. Carpaccio. Im Berliner Museum ist ein treffliches Bild von
ihm, die Einsegnung des heil. Stephan und andrer Diakonen
darstellend.

Die Bilder von Carpaccio's Schülern, Giovanni Man-
sueti und Lazzaro Sebastiani, befolgen eine ähnliche
Compositionsweise, sind in ihrer minder belebten Auffassungs-
weise jedoch etwa nur den Werken des Gentile Bellini gleich-
11. zustellen. Die Akademie zu Venedig besitzt einige Bilder
von ihnen, die sich (wie die angeführten des Gentile) auf die
Mirakel des heil. Kreuzes in Venedig beziehen.

§. 54. Noch sind einige Künstler anzuführen, welche um
das Ende des funfzehnten Jahrhunderts blühten und etwa die
Mitte halten zwischen der Weise des Giovanni Bellini und
der des Andrea Mantegna.

Dahin gehört zunächst Bartolommeo Montagna von
1. Vicenza. Werke von ihm, denen ein gewisser Ernst der Auf-
fassung, zugleich aber eine unerfreuliche Trockenheit beiwohnt,
befinden sich in der Akademie von Venedig und im Museum
von Berlin.

Sodann mehrere Maler von Verona. Liberale, eben-
2. falls ein minder bedeutender Künstler. Eine Anbetung der
3. Könige im Dom zu Verona, ein Altarbild in S. Fermo (der
heil. Antonius von Padua zwischen andern Heiligen), einige
4. Fresken in S. Anastasia gehören zu seinen Hauptbildern. Li-
berale war zugleich Miniaturmaler; in der Libreria des Do-
5. mes von Siena wird ein Mefsbuch bewahrt, welches mit Bil-
dern seiner Hand geschmückt ist, die jedoch nicht sonderlich
6. werthvoll sind. — Francesco Morone. Treffliches Altar-
gemälde in S. Anastasia zu Verona: Madonna zwischen dem

Digitized by Google

heil. Augustin und Thomas von Aquino, unten die Donatoren. Unter andern Arbeiten ist ein schönes Wandbild an ei- 7.
nem Hause zu Verona (No. 5522, jenseit Ponte delle navi) anzuführen: Madonna zwischen vier männlichen Heiligen. Mehrere bedeutende Gemälde von Fr. Morone, durch die Namensunterschrift beglaubigt, im Museum von Berlin: eine Ma- 8.
donna mit dem Kinde, und zwei gröfsere Bilder: Thronende Madonnen und Heilige auf ihren Seiten. Sie sind einfach und tüchtig gemalt und haben das Gepräge eines milden Ernstes. — Girolamo dai Libri (Sohn eines Büchermalers, daher seine Benennung). Verona besitzt eine bedeutende Anzahl von Werken dieses vorzüglichen, ausserhalb sehr wenig gekannten Meisters. Seine früheren Bilder neigen sich entschieden zur Weise des Andrea Mantegna, wie namentlich ein Altarbild in S. Anastasia, — eine thronende Madonna mit 9.
Heiligen und Donatoren, — bedeutende Erinnerungen an Mantegna's Altarbild in S. Zeno enthält. Aehnlich ist eine Geburt 10.
Christi mit dem heiligen Hieronymus und Johannes dem Täufer in der Gallerie des Rathspalastes, ein noch strenges Bild, aber von anziehend mildem Charakter und bereits mit eigenthümlicher Weichheit in der Malerei. Noch ungleich weicher und von noch milderer Anmuth, zugleich mehr der Schule des Bellini verwandt, erscheint Girolamo in einigen späteren Gemälden. Die Gallerie des Rathspalastes besitzt mehrere 11.
dieser spätern Zeit angehörige Bilder, unter denen besonders ein Gemälde vom J. 1530, — Madonna auf dem Thron, verschiedene Heilige und Tobias mit dem Engel zu ihren Seiten, bemerkenswerth ist.

Digitized by Google

Dritter Abschnitt.

Schulen von Umbrien und Meister einer verwandten Richtung.

§. 55. Es liegt in der Natur der Sache, dass jenes, über so viele bedeutende Schulen verbreitete realistische Streben, welches im Allgemeinen und Wesentlichen mehr auf die Vorstellung einer naturgemässen und schönen äusseren Form, als auf eine besondere geistige Tiefe des Inhalts ausging, nicht ohne eine bestimmte Herausstellung des Gegensatzes bleiben konnte. Schon in der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts findet sich ein solcher Gegensatz in der florentinischen Kunst, indem namentlich Fra Giovanni da Fiesole, den ich noch den Meistern der vorigen Periode zugezählt habe, dessen Blüthe aber erst in diese Zeit fällt, entschieden getrennt von der Richtung der übrigen Florentiner dasteht. Ebenso und in noch gröfserer Ausdehnung bildet sich in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts, vornehmlich im letzten Viertel desselben, ein solcher Gegensatz in der Schule von Umbrien.

Schon die äusseren Verhältnisse des Lebens veranlassten es, dass sich in Umbrien, dem oberen abgeschlossenen Thale der Tiber, eine mehr auf das Innerliche gewandte Richtung der Kunst hervorbildete. Dieser Landstrich ist es, der sich im Mittelalter als der eigentliche Sitz religiöser Schwärmerei vor andern Gegenden Italiens auszeichnet; hier finden sich die wunderthätigsten Bilder, hier sind Schwärmer, wie der heilige Franciscus, geboren und gebildet; und Assisi, die Stiftung des heiligen Franciscus, welche einen solchen Sinn vorzugsweise erhalten mufste, ist der Mittelpunkt, um welchen die übrigen Ortschaften sich dienstbar anreihen. Die Kunst folgte hier den Interessen des Lebens ebenso, wie sie sich ähnlich in den Handelsstaaten von Florenz und Venedig, in dem der Gelehrsamkeit des Alterthums hingegebenen Padua verhalten hatte. Fleckenlose Seelenreinheit, zum Höchsten

Digitized by Google

aufsteigende Sehnsucht und gänzliche Hingebung in süss schmerzliche und schwärmerisch zärtliche Gefühle, dies sind die durchgehenden Züge in dem Charakter der Schule, zu deren Betrachtung wir uns jetzt wenden.

§. 56. Zunächst dürfte, für die eigenthümliche Ausbildung der umbrischen Schule, einiges Gewicht auf den Einflufs zu legen sein, der, wie wir gesehen haben, von dem sinnesverwandten Siena, und zwar durch den Taddeo di Bartolo, auf die Kunstübung dieser Gegend ausgegangen war. Ich habe bemerkt, dass namentlich zu Assisi verschiedene Werke oder Reste erhalten sind, welche eine bedeutende Verwandschaft mit der Art und Weise dieses Künstlers bezeugen. Dahin gehören besonders die Wandmalereien des Kirchleins S. Ca- 1.
terina, das im Aeufseren von einem gewissen Martinellus um das J. 1422, im Innern von Matteo de Gualdo und Pietro Antonio di Fuligno mit Fresken ausgeschmückt wurde. Die erhaltenen Reste von den Malereien des Martinellus tragen ein entschieden sienesisches Gepräge, sind im übrigen jedoch unbedeutend. Anziehender, mit dem Ausdruck einer schönen Milde in den Köpfen, sind die Werke des Pietro Antonio, die sich an den Seitenwänden des Kirchleins befinden.

Bedeutender zeigt sich ein späterer Künstler, dessen Werke in die zweite Hälfte des Jahrhunderts fallen: Niccolo von Fuligno, gewöhnlich Niccolò Alunno genannt. Dieser Meister übertrifft seine Vorgänger nicht nur an Kraft und Klarheit der Farbe, sondern vornehmlich im Ernst, in der Würde und Genauigkeit, mit welcher er seine Gegenstände behandelt. Im Dome zu Assisi malte er die Darstellung ei- 2.

---

§. 56, 1. Vergl. v. Rumohr It. F. II. S. 312 ff., wo jedoch das Kirchlein nicht die in Assisi übliche Benennung führt. — Auch an andren Gebäuden von Assisi findet man Malereien im Style der Sieneser, namentlich des Taddeo di Bartolo; so an der Confraternità di S. Francesco, wo aufsen in einer Nische das Rosenwunder des heil. Franciscus und daneben andre Malereien in grüner Erde dargestellt sind.

Digitized by Google

ner Pietà mit zwei Engeln, die, wie Vasari sagt, so von Herzen weinen, dass er glaubt, kein auch noch so trefflicher Künstler habe sie besser machen können; doch sind von diesem Bilde nur noch geringe Ueberreste, in ein neueres Altar-
3. gerüst eingelassen, erhalten. Verschiedene Bilder von ihm befinden sich zu Fuligno (namentlich in der Augustinerkirche
4. S. Niccolo). Ein schönes schlichtes Bild aus seiner früheren Zeit, vom J. 1465, sieht man in der Brera zu Mailand; eins
5. seiner spätesten im Chor der Pfarrkirche von La Bastia, einem Oertchen vor Assisi (auf dem Wege von Perugia); es ist ein aus mehreren Tafeln zusammengesetztes Altarwerk vom Jahre 1499.

Ein merkwürdiges Bild von verwandter Richtung befindet
6. sich zu Perugia in der Kirche S. Maria Nuova. Es ist vom Jahre 1466 und stellt eine Verkündigung Mariä dar, darüber Gottvater in der Glorie; es ist ein wunderbar schönes Bild, streng und ernst, fast noch in der Art der früheren Sieneser, aber voll der allerhöchsten Anmuth und Liebenswürdigkeit. Es giebt nichts Schöneres als diese Köpfe der Maria und vornehmlich des Engels.

Gleichzeitig mit Niccolo Alunno lebte ein andrer Künstler jener Gegend, Fiorenzo di Lorenzo, der zwar auf keine Weise die Innigkeit des ersteren erreicht, dagegen gewisse Vortheile in der malerischen Anordnung, Eigenthümlichkeiten der Lage und Wendung, so wie namentlich gewisse Feinheiten in der Auffassung der Formen vor ihm voraus hat.
7. Seine Bilder sind sehr selten. In der Sakristei der Kirche S. Francesco de' conventuali zu Perugia befinden sich zwei Bilder mit den Gestalten des heil. Petrus und Paulus, welche mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1487 versehen sind; ebendaselbst der Obertheil eines grösseren Werkes,

§. 56, 6. Hr. v. Rumohr, a. a. O. II. 317, scheint dies Bild dem Nicc. Alunno zuzuschreiben; doch waren mir dessen übrige Werke nicht so bedeutend wie dies erschienen, und ich glaubte in ihnen auch eine etwas verschiedene Richtung wahrzunehmen.

Digitized by Google

halbrund, Madonna mit dem Kinde und zwei anbetenden Engeln.

Ein dritter Künstler dieser Zeit, Benedetto Bonfigli von Perugia, neigt sich in der eigenthümlichen Behandlungsweise seiner Werke nach einer andern Seite hin, indem er der Art des Gentile da Fabriano nahe verwandt erscheint. Dies ist vornehmlich der Fall in seinem schönsten Gemälde, einer Anbetung der Könige in S. Domenico zu Perugia. In 8.
anderen erscheint er freier, aber zugleich schwächer. Zu diesen gehört eine Pietà (der Christusleichnam in den Armen 9.
der Maria und zwei Heilige) in S. Pietro. Sodann zwei Tafeln, Engel mit Passions-Instrumenten, welche unter dem 10.
ebengenannten Madonnenbilde des Fiorenzo in S. Francesco zu Perugia angebracht sind. Sie sind indess nur Fragmente grösserer Bilder; die von ihnen abgeschnittenen Stücke befin- 11.
den sich in der Akademie von Perugia.

§. 57. Was wir solcher Gestalt bei verschiedenen Meistern vorbereitet sahen, findet sich bei einem, um etwas jüngeren zur trefflichsten Vollendung ausgebildet. Dies ist Pietro Vanucci della Pieve („de castro plebis", so genannt nach seinem Geburtsorte Castello della Pieve), oder Pietro Perugino (nach dem Orte, wo er sich nachmals niederliess, — geb. 1446, gest. 1524). Die künstlerische Bildung, welche Perugino erhalten, ist sehr dunkel; man giebt ihm bald den einen, bald den andern der eben angeführten Künstler zum Lehrer. Etwa im fünfundzwanzigsten Jahre begab er sich nach Florenz, wo er in ein gewisses Verhältniſs zum Andrea Verocchio trat, hielt sich hier, so wie in andern Orten Italiens, namentlich in Rom, längere Zeit auf und liess sich gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts fest in Perugia nieder, wo er eine grosse Werkstatt und Schule eröffnete.

Es ist somit erklärlich, dass in seinen Bildern die Style verschiedentlich wechseln. Aus seiner Jugendzeit, vor dem

---

§. 57. (Orsini): *Vita, elogio e memorie dell' egregio Pittore Pietro Perugino e degli scolari di esso. Perugia* 1804.

Einflusse der florentinischen Schule, scheinen verschiedene
1. kleine Tafeln herzurühren, dergleichen öfter, namentlich in
Florenz, vorkommen. Sie lassen zwar bereits gewisse charakteristische Eigenthümlichkeiten erkennen, gehören indess noch entschieden der älteren Richtung an (Ein Bild der Art im
2. Museum von Berlin: Madonna mit zwei verehrenden Engeln).
— Durch seinen Aufenthalt in Florenz scheint er auf einige Zeit mehr für die entgegengesetzte naturalistische Richtung der damaligen Florentiner gewonnen worden zu sein, wie dies mehrere Werke, die etwa in die Zeit von 1475—1480
3. fallen, bezeugen. Dahin gehört eine Anbetung der Könige in
der Kirche S. Maria Nuova zu Perugia, mit dem Portrait des Künstlers, welches ihn als einen ungefähr dreissigjährigen Mann darstellt; die Könige und ihr Gefolge stehen hier in schöner florentinischer Weise ruhig und tüchtig nebeneinander; besonders aber sind unter Perugino's Werken dieser Pe-
4. riode die Wandgemälde anzuführen, welche er (der einzige
Nichtflorentiner) in der sixtinischen Kapelle zu Rom um das J. 1480 ausführte. Zwar wurde auch von diesen Werken nachmals ein Theil abgeworfen, um für Michelangelo's jüngstes Gericht Platz zu gewinnen; doch stimmen die erhaltenen (die Taufe Christi und die Uebergabe der Schlüssel an Petrus) in der Composition, besonders in der Anordnung zahlreicher Zuschauergruppen, so wie in der Gewandung ebenfalls noch entschieden mit der Art der Florentiner überein. Anderes aus dieser Zeit übergehe ich.

5. Nachdem Perugino in solcher Weise die Schule durchgemacht hatte, wandte er sich wiederum zu seiner früheren eigenthümlicheren Weise zurück. Und wenn somit seine frühesten Arbeiten die vorherrschende Stimmung seines Gemüthes und Richtung seines Geistes darlegen, wenn in den nachfolgenden das Studium vorzuwalten scheint, so wird derjenige Abschnitt seines Künstlerlebens, in welchem er, zu seinen ursprünglichen Bestrebungen zurückkehrend, diese mit der Kraft und Klarheit der Darstellung hindurchführte, welche er vorangehenden Studien verdankte, nothwendig die grösste und

Digitized by Google

schönste Epoche des Künstlers sein. So bildeten sich in dieser Zeit jene süsse Anmuth und Weichheit, jene zarte, schwärmerische Sehnsucht aus, welche den Werken Perugino's einen so hohen Reiz geben. Lassen seine Gestalten auch zuweilen an Kraft und an Erfüllung ihrer Existenz Manches zu wünschen übrig, so sind doch seine Köpfe, vornehmlich die jugendlichen und begeisterten von hinreissender Schönheit; auch hat er in der Färbung, sowohl in der Carnation als in der Gewandung, in den warmen heiteren Lüften, in den wohlabgestuften Landschaften, mannigfache Verdienste.

Zu seiner glücklichsten Zeit gehört bereits ein Bild, wel- 6.
ches mit dem J. 1480 bezeichnet ist und sich im Palast Albani zu Rom befindet; es stellt ein Christuskind dar, welches von der heil. Jungfrau, einigen Engeln und Heiligen verehrt wird, und zeichnet sich durch Anmuth der Stellungen, durch Feinheit der Gesichtszüge und Reinheit des Ausdruckes aus.
— Seine vorzüglichsten Werke sind: zu Florenz, ein Mauer- 7.
gemälde im Kapitelsaale des Klosters Sta. Maria Maddalena de' Pazzi, eine Darstellung des gekreuzigten Heilandes und
umgebender Heiligen. Eine Kreuzabnahme v. J. 1495, in der 8.
Gallerie des Pal. Pitti, die sich früher in der Kirche S. Chiara befand, ein figurenreiches Bild von grosser und einfacher Composition. (Die vollständige Handzeichnung dazu, auf drei Blättern, in der Gallerie der Uffizien). Sodann mehrere Bilder
in der Akademie, unter denen namentlich ein Gebet Christi 9.
am Oelberg bemerkenswerth ist; andre jedoch schon von geringerem Werth und aus späterer Zeit. — Perugino's Haupt-
werk zu Perugia sind die Fresken im Collegio del Cambio 10.
(dem Wechselgericht) vom J. 1500. Hier stellte er an den Wänden des Hauptsaales, aufser einigen biblischen Scenen, eine Reihe von Sibyllen, Propheten und andern Männern des alten Testaments, von verschiedenen Staatsmännern und Helden des Alterthums dar und über ihnen die allegorischen Figuren verschiedener Tugenden; das Gewölbe des Saales schmückte er mit Arabesken von reizender Composition, in der Mitte den Apollo, umher die Gottheiten der sieben Pla-

Digitized by Google

neten. An einem der Streifen, welche die Gemälde scheiden, ist des Künstlers eigenes Portrait angebracht. Das Ganze ist ein ungemein reiches Werk und im Einzelnen mit grosser Würde und Schönheit durchgeführt; doch bemerkt man hierin bereits mehrfach die Hand und Beihülfe seiner Schüler. —
11. Nicht minder trefflich ist ein leider schon beträchtlich beschädigtes Freskobild, welches sich in einer innern Kapelle des Klosters S. Francesco del monte bei Perugia befindet; es stellt, im Halbkreise, die Geburt Christi dar: das Kind liegt in der Mitte auf dem Boden, hinter ihm knieen zwei Hirten, zu den Seiten Maria und Joseph. Das Kind ist hier überaus lieb und zart, die Madonna sehr würdig und schön. Es ist dies übrigens eine Anordnung, die vielfach, wenn auch mit einzelnen Modificationen, sowohl vom Meister selbst, als auch von seinen Schülern wiederholt ward und die für die gesammte
12. Schule charakteristisch ist. — Noch ist den vorzüglichsten Werken Perugino's ein sehr schönes Bild zuzuzählen: Madonna auf Wolken thronend und unter ihr die Gestalten von vier Heiligen, welches sich in der Pinakothek von Bologna befindet.

Bald nachdem Perugino sich zu Perugia niedergelassen hatte, begann er, wie so viele Maler seiner Zeit, sich dem Handwerksgeiste hinzugeben und für den Erwerb zu arbeiten. Er errichtete eine weitläuftige Werkstatt, in welcher viele Schüler arbeiteten, die nach seinen Erfindungen die bestellten Gemälde ausführen mussten. So zeigt sich in den späteren Gemälden dieses Meisters, deren besonders viele in den Kirchen von Perugia, ebenso jedoch auch in auswärtigen Gallerieen vorkommen, bei grösster Einförmigkeit des Entwurfes, eine grosse Ungleichheit der Ausführung, je nachdem talentvollere oder unbedeutendere Schüler angewandt wurden. Die letzten von Perugino's eigener Hand ausgeführten Arbeiten
13. sind auffallend schwach. Als Beispiel nenne ich das Martyrthum des heil. Sebastian, vom J. 1518, in der Kirche S. Francesco de' conventuali zu Perugia.

Der grösste unter Perugino's Schülern ist Raphael Sanzio, von dem ich in einem späteren Abschnitte sprechen werde.

Digitized by Google

§. 58. Unter den bedeutenderen Künstlern, welche ausser diesem in Perugino's Schule gebildet sind, werden seit Vasari auch zwei, Pinturicchio und Ingegno, genannt, welche indess mehr als seine Gehülfen zu betrachten und wahrscheinlich, wie Perugino selbst, aus der Schule jener früher genannten Meister hervorgegangen sind.

Der erste von diesen, Bernardino Pinturicchio, lebte von 1454 — 1513. Von früheren Arbeiten des Pinturicchio ist wenig bekannt. Eins seiner schönsten Gemälde vom J. 1495 befindet sich in der Akademie von Perugia (frü- 1.
her in der Kirche S. Anna). In diesem aus mehreren Tafeln zusammengesetzten Werke zeigt sich, wie vielleicht in keinem Gemälde der umbrischen Schule, auf glücklichste Weise das eigenthümlich tiefe und reine Gefühl des Niccolo Alunno mit besserer Formenkenntniss und schönerer Manier verschmolzen; in den Köpfen besonders ist Charakter und Ausdruck aufs Innigste gefühlt und wiedergegeben. — Aehnlichen Werth haben mehrere Freskomalereien von Pinturicchio's Hand zu Rom, 2.
unter denen vor Allen eine Madonna mit dem Kinde, in einer Kapelle des Palastes der Conservatoren auf dem Kapitol, ausgezeichnet ist. Sie sitzt, dem Beschauer entgegengewandt, auf dem Throne; ihr weiter Mantel bildet einen trefflichen grossartigen Faltenwurf; das Kind in ihrem Schoosse ist in lieblichster Stellung eingeschlafen; sie faltet die Hände und blickt ruhig, ernst und schön nieder. Zu den Seiten sind zwei verehrende Engel auf Wolken. — Vorzüglich sind auch die Malereien, welche er am Gewölbe der Altartribune von S. Onofrio, 3.
in einer Kapelle von S. M. Araceli u. a. a. O. ausgeführt hat. 4.
Andres, wie namentlich seine heiligen und allegorischen Freskomalereien im Vatikan (in drei Sälen des Appartamento 5.
Borgia), ist minder bedeutend.

In der Libreria des Domes von Siena schmückte Pintu- 6.
ricchio die Wände mit einer Reihe historischer Darstellungen

---

§. 58, 6. Gest. in der *Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena.* *Firenze* 1825.

Digitized by Google

aus dem Leben des Pabstes Pius II. (Aeneas Sylvius), bei denen er jedoch schon mehr als ein gewandter Unternehmer verdungener Arbeiten, denn als ein selbstschöpferischer Künstler erscheint. Hier bediente er sich, zur Composition dieser Gegenstände, vornehmlich der Hand des jungen Raphael; aber einige der erhaltenen Zeichnungen Raphael's sind unendlich schöner und geistvoller als die nach ihnen ins Grosse ausgeführten Gemälde. Im Einzelnen ist jedoch auch in diesen höchst Anmuthiges vorhanden, und namentlich verdient es rühmlich erwähnt zu werden, wie hier die Malerei (besonders was die Dimensionen der Gestalten betrifft) in einem sehr glücklichen Verhältniss zu der Architektur jenes Lokales steht.

Noch zu Pinturicchio's besseren Arbeiten gehören die Ma-
7. lereien in einer Kapelle des Domes zu Spello vom J. 1501; obgleich auch in ihnen ebenfalls schon jenes handwerksmässige Wesen bemerklich wird, dem er sich später, gleich dem Perugino, gänzlich hingegeben hat und darin er untergegangen
8. ist. Letzteres beweist u. a. das Altargemälde der Kirche S. Andrea zu Spello vom J. 1508.

9. Gleich dem Pinturicchio scheint auch der Maler **Andrea di Luigi**, gen.: **l'Ingegno**, der schon im J. 1484 ansässiger Maler und Meister war, ein Schüler des Niccolo Alunno gewesen zu sein. Von ihm ist sehr wenig bekannt. Kräftigere Schatten, grössere Fülle und Derbheit der Form werden als Eigenthümlichkeiten, die ihn von den übrigen umbrischen Meistern unterscheiden, bemerkt. Er scheint der Malerei früh entsagt und sich städtischen Geschäften ausschliesslich gewidmet zu haben. Die Sage, dass er mit Raphael gewetteifert habe und früh erblindet sei, passt nicht zu dem, was mit Gewifsheit über ihn ermittelt ist.

Nächst Raphael ist der ausgezeichnetste unter den wirklichen Schülern Perugino's der Spanier **Giovanni, lo Spagna**
10. genannt, der sich nachmals in Spoleto niederliess. In S. Francesco zu Assisi (Kapelle des heil. Stephan) befindet sich ein

---

§. 58, 9. v. Rumohr, It. F. II. S. 324 ff.

Digitized by Google

Bild seiner Hand vom J. 1516, eine Madonna auf dem Throne und drei Heilige auf jeder Seite. Es sind grossartig strenge Gestalten, aber voll der höchsten Innigkeit und Reinheit, voller Anmuth, Adel und Schönheit. Das was in Raphaels Jugendbildern so sehr anzieht, findet sich hier aufs Glücklichste fortgebildet. Sodann hat er in der Kirche degli Angeli bei 11.
Assisi, und zwar in der Stanza des heil. Franciscus, die im Chore steht, eine Reihe von Gefährten des heil. Franciscus al fresco gemalt, ebenfalls sehr schöne, edle und würdige Gestalten. — Sein Gemälde im Rathhause von Spoleto ist min- 12.
der bedeutend.

Die übrigen Schüler ahmten zumeist die Weise des Perugino nach, ohne ihm jedoch an Tiefe und an Kraft der Farbe gleichzukommen. Zu diesen gehören: Giannicola, von dem u. a. ein aus einer bedeutenden Reihe von Fi- 13.
guren bestehendes Altargemälde in der Akademie, ein andres über dem Hauptaltar von S. Tommaso zu Perugia zu bemerken sind; — Tiberio d'Assisi; Girolamo Genga; u.s.w. 14.
Adone Doni folgte in früheren Arbeiten derselben Richtung 15.
(eine anmuthige Anbetung der Könige in dieser Art in S. Pietro zu Perugia), gab sich jedoch später der Manier der römischen Schule nach Raphael hin. Ebenso Domenico di Paris Alfani und sein Sohn Orazio (— von einem derselben jedoch eine höchst anmuthige und vollendete heilige Familie 16.
in der Tribune der Uffizien zu Florenz).

Endlich gehören zu den Schülern Perugino's noch die Florentiner Francesco Ubertini, gen. il Bacchiacca, der sich in kleinen figurenreichen Darstellungen bewegte, und Rocco Zoppo, der in einer eigenthümlichen Schärfe an seinen Verwandten Marco Zoppo erinnert, zu dem er vielleicht in einem näheren Verhältnisse gestanden hat. Von Rocco ist eine Anbetung der Könige, mit dem Namen des Künstlers bezeichnet, im Berliner Museum vorhanden.

§. 59. Gleichzeitig mit Perugino blühten in benachbarten Gegenden noch einige andre Künstler von verwandter Rich-

Digitized by Google

tung, welche wir der Betrachtung der umbrischen Schule anschliessen wollen.

1. Einer der bedeutenderen unter diesen ist Giovanni Sanzio von Urbino, der Vater Raphaels. Der Styl dieses Meisters ist einfach und ernst, seine Köpfe haben den Charakter einer ruhigen Milde. Doch hat er nicht die Tiefe der eigentlich umbrischen Meister und namentlich fehlt seinem Colorit, das einen eigen hellen, bleigrauen Ton hat, die er-
2. wünschte Wärme. Eins seiner Hauptbilder befindet sich in S. Francesco zu Urbino, darauf er, zu den Füssen des Thrones der Madonna, sich, seine Frau und sein Söhnchen Ra-
3. phael knieend dargestellt hat. Ein andres, die Verkündigung darstellend, zu Mailand in der Brera. Ein treffliches Altarge-
4. mälde im Museum von Berlin.

Ungleich strenger ist Marco Palmezzano von Forli,
5. von dem ebenfalls das Berliner Museum mehrere tüchtige Ge-
6. mälde besitzt. Auch in der Brera zu Mailand ist ein Bild dieses Meisters vorhanden.

§. 60. Bedeutender als diese beiden und mit Perugino auf gleicher Höhe stehend, ist Francesco Raibolini von Bologna, genannt: Francesco Francia. Dieser Künstler hat viel Verwandtes mit dem Perugino, nur zeigt sich bei ihm die schwärmerische Sentimentalität des letzteren mehr gemässigt und an deren Stelle eine freiere, mehr ansprechende Offenheit, der es jedoch ebenfalls nicht an dem Ausdruck eines tiefen und innigen Gefühles fehlt. Ueber den Bildungsgang Francia's ist nichts Näheres bekannt. Von Hause aus ein Goldschmied und im Anfertigen der Stempel für Münzen und Medaillen sehr ausgezeichnet, soll er sich erst im vorgerückten Alter mit Vorliebe der Ausübung der Malerei zugewandt

---

§. 59, 1. Pungileone: *Elogio storico di Giovanni Santi, pittore e poeta. Urbino* 1822.

§. 60. Gio Aless. Calvi: *Memorie della vita e delle opere di Franc. Raibolini, detto il Francia. Bologna* 1812.

haben. Bedeutenden Anlass hiezu gab, wie es scheint, der Umstand, dass Giovanni Bentivoglio, welcher damals an der Spitze von Bologna in einer fast fürstlichen Stellung stand, auch seinem Palast fürstlichen Schmuck verleihen wollte, zu welchem Unternehmen mehrere Maler aus benachbarten Städten (des Francesco Cossa und Lorenzo Costa habe ich bereits erwähnt) berufen wurden. Francesco Francia soll die öffentliche 1.
Aufmerksamkeit auf seine Leistungen im Fache der Malerei zuerst durch ein Gemälde erregt haben, welches er im J. 1490 im Auftrage der Familie Felicini für die Kirche S. M. della Misericordia gemalt hatte, und ihm darauf von Gio. Bentivoglio das Bild für den Altar seiner Kapelle in S. Giacomo maggiore übertragen worden sein. Das erstgenannte Bild befindet sich gegenwärtig in der Pinakothek von Bologna; es stellt eine Madonna auf dem Throne und die Heiligen Augustin, Franciscus, Proclus und Monica, Johannes den Täufer und Sebastian dar und ist bereits in hohem Grade, vornehmlich in dem eigenthümlich warmen Kolorit und der tiefen Innigkeit des Ausdruckes, vollendet; der heil. Sebastian ist hier ein wunderbar schöner, in offener Begeisterung emporblickender Jüngling*). Nicht minder trefflich ist das Al- 2.
tarbild der Kapelle Bentivoglj, Madonna auf dem Throne mit vier Heiligen und vier Engeln. Dass indess ein so meisterhaft vollendetes Bild, wie jenes der Misericordia, dem vielleicht keins der späteren Staffeleibilder gleichkömmt, das erste Auftreten eines Künstlers bezeichne, ist nicht wohl glaublich; es hätten, dem allgemeinen künstlerischen Entwickelungsgange gemäss, in den früheren Werken nothwendig noch die Andeutungen von Versuchen, noch die Zeichen des Weges, der zur Entwickelung eines eigenthümlichen Styles geführt hat,

---

*) Zu bemerken ist übrigens, dass das Bild, der obigen, nach Vasari mitgetheilten Angabe widersprechend, bei der Namensunterschrift des Meisters die Jahrzahl MCCCCLXXXXIIII hat, dass jedoch die letzten Ziffern (IIII) schwächer, somit entweder verblichen oder später hinzugefügt sind.

Digitized by Google

entgegentreten müssen. Es ist die Vermuthung ausgesprochen worden, dass Fr. Francia vornehmlich durch den Einfluss der Gemälde des Perugino in seiner Ausbildung gefördert worden sei*), was sich aus dem nahen Verhältniss, in dem beider Werke zu einander stehen, zu ergeben scheint: ich glaube auch, in einigen Malereien, die ich dem Fr. Francia nicht ohne Grund beizulegen wage, einen Entwickelungsgang der
3. Art wahrzunehmen. Dies sind die Fresken in den Lünetten der genannten Kapelle Bentivoglj in S. Giacomo maggiore. Während hier nemlich die Darstellungen zu den Seiten des Fensters und die der gegenüberstehenden Wand (soviel davon nicht übermalt ist) in der Malweise und im Ausdruck der Köpfe auffallend an Francia erinnern, so ist die Gewandung noch wesentlich im Style des Perugino behandelt; letzteres verschwindet aber ganz in der Lünette über dem Altar, wo (mit Ausnahme der später hinzugefügten Restaurationen) statt dessen vollkommen die Weise des Francia sichtbar wird. — Die Ermässigung der Manier des Perugino, jene mehr heitere Offenheit in Francia's Bildern, scheint auf der andern Seite auf ein gewisses verwandschaftliches Verhältniss zu der venetianischen Schule zu deuten; und dass ein solches in der That statt gefunden, glaube ich in der schönen, für Bartolommeo
4. Bianchini gemalten heil. Familie im Berliner Museum, die viel Aehnliches mit den Bildern des Giovanni Bellini hat, zu erkennen.

5. Das Trefflichste unter Francia's Leistungen sind die Freskomalereien in S. Cecilia zu Bologna, einem kleinen Kirchlein bei S. Giacomo, welches jetzt leider als öffentlicher Durch-

---

*) v. Quandt, in der Uebersetzung des Lanzi, III, S. 18. Anm.

§. 60, 3. Malvasia (Felsina pittrice, Lor. Costa) schreibt diese Bilder, sammt den darunter befindlichen an den Wänden, dem Lorenzo Costa zu. Doch sind die oberen nicht nur al fresco, die unteren mit Oelfarben auf Leinwand gemalt (was bei der Arbeit Eines Meisters schon auffallend sein würde); sondern auch der Styl und der gesammte innere Charakter beider Cyklen ist wesentlich von einander verschieden.

Digitized by Google

gang dient und wo die schon verstaubten und verdorbenen Malereien ihrem baldigen Untergange entgegen gehen. Sie enthalten Darstellungen aus dem Leben der heiligen Cäcilia und sind zum Theil von Francia selbst, zum Theil von seinen Schülern nach seinen Entwürfen ausgeführt. Die Anordnung der Gemälde ist hier überall höchst einfach und ohne Ueberladung von Nebenfiguren; die besonderen Momente sind überall in trefflicher, dramatischer Entwickelung aufgefasst und durchgeführt. Hier sieht man die edelsten Gestalten, die schönsten, anmuthvollsten Köpfe, einen sehr klaren, reinen Faltenwurf und meisterhafte landschaftliche Gründe. Vor Allen ausgezeichnet ist das erste von diesen Gemälden, welches die Vermählung der heiligen Cäcilia darstellt; diess, sowie das gegenüberstehende, das Begräbniss der heil. Cäcilia, ist ganz von der Hand des Francia. In den andern erkennt man die Beihülfe seiner Schüler, bei mehreren eine rohe spätere Uebermalung.

Die Pinakothek zu Bologna enthält, ausser dem oben be- 6.
sprochenen Bilde, noch eine Reihe sehr vorzüglicher Tafeln von Francia's Hand. Auch in auswärtigen Gallerien kommen nicht selten Gemälde von ihm vor. Eins der allerschönsten 7.
befindet sich in der Gallerie von München: das Christkind in einem Rosenzwinger liegend und vor ihm die Mutter, die Hände über der Brust gekreuzt, im Begriff ins Knie zu sinken. Kleinere Bilder (Halbfiguren der Madonna oder der heil. Familie) findet man am meisten verbreitet. Sehr bemerkenswerth ist noch das Portrait des Vangelista Scappi in den Uf- 8.
fizien zu Florenz.

Nachmals trat Francia mit Raphael in einen freundschaftlichen Briefwechsel. In späterer Zeit nahm er Manches vom Style der Neueren (besonders des Raphael) an und starb im J. 1533. —

Francia's Madonnen wurden mannigfach von seinen Schülern nachgeahmt, und nicht alle, welche in den Sammlungen mit dem Namen des Meisters benannt werden, sind darum wirklich von ihm gemalt. Zu den vorzüglichsten Schülern Francia's

Digitized by Google

gehören sein Vetter Giulio nnd sein Sohn Giacomo Francia, welche in der Weise des Meisters zu malen fortfuhren, jedoch weder die Schönheit und Würde, noch die Tiefe sei-
9. ner Bilder erreichten. Die Pinakothek von Bologna, das Museum von Berlin u. a. O. besitzen zahlreiche Bilder von ihrer Hand. — Ein andrer Künstler, der durch die Schule des Francesco Francia gelaufen, ist Amico Aspertini, ein wunderlicher Phantast, der die Richtung der Schule dieses Mei-
10. sters mit der von Ferrara verbindet. Zwei Bilder von ihm im Berliner Museum. — Aehnlich, doch gemässigter, erscheint dessen Bruder Guido Aspertini. Eine Anbetung der Könige von zierlichem, leicht phantastischem Charakter, in der
11. Pinakothek von Bologna befindlich, ist ein ansprechendes Bild.

Der bedeutendste unter Francesco Francia's Schülern ist der schon früher (§. 47, 7. 8.) genannte Lorenzo Costa von Ferrara, dessen Jugendwerke noch entschieden den Stempel der paduanischen Schule tragen. Seine späteren Bilder, die in die ersten Jahre des sechzehnten Jahrhunderts fallen, lassen dagegen die entschiedene Einwirkung Francia's (namentlich die Einwirkung seiner Fresken in S. Cecilia, an deren Ausführung Costa Theil genommen) erkennen, und Costa selbst bezeichnet sich mehrfach auf Bildern dieser Periode als den Schüler jenes Meisters. Doch scheinen zu seiner Entwickelung auch noch andre Motive mitgewirkt zu haben, wie sich dies namentlich durch einen früheren Aufenthalt des Künstlers in Florenz erklären dürfte. Zu den trefflichsten unter Costa's
12. späteren Bildern gehört ein Altargemälde vom J. 1502 in der Pinakothek von Bologna: der heil. Petronius auf dem Throne und zwei andre Heilige zu seinen Seiten, ein Bild von einfacher Würde und Schönheit. Ein andres in der Kirche S.
13. Petronio zu Bologna. — Mehrere im Museum von Berlin,
14. unter denen eine grosse Darstellung im Tempel mit mehreren Nebenfiguren (Heiligen, einer Sibylle und einem Propheten), gleichfalls vom J. 1502, — und vornehmlich eine Grable-
15. gung vom J. 1504, eine Composition voll schlichter, harmo-

Digitized by Google

nischer Ruhe, mit edlen, milden Gestalten, ausgezeichnet sind.
— Zu Mantua, wo sich Lorenzo Costa die letzte Zeit seines 16.
Lebens aufhielt, ist u. a. ein treffliches Altargemälde, Madonna
zwischen mehreren Heiligen, in der Kirche S. Andrea befindlich, zu bemerken.

Andre Schüler des Francesco Francia gehören einem folgenden Abschnitte an.

Vierter Abschnitt.

Schule von Neapel.

§. 61. Ehe wir die Kunst des funfzehnten Jahrhunderts verlassen, haben wir noch die Schule von Neapel zu betrachten, bei der sich mancherlei verschiedenartige Einflüsse wirksam zeigen.

Schon im vierzehnten Jahrhunderte hatte es hier nicht an
bedeutenden Künstlern gefehlt, wie vornehmlich ein Maestro
Simone und seine Schüler Stefanone und Francesco
di Maestro Simone (letzterer der Sohn des Meisters) rühmlichst erwähnt werden, und ihr Verdienst durch noch erhaltene
Werke bestätigt ist. Vom Francesco namentlich befindet sich 1.
in der Kirche S. Chiara, gleich linker Hand neben dem Haupteingange, ein treffliches Wandgemälde, eine thronende Madonna und darunter ein Bild der Dreieinigkeit darstellend.

Bedeutender zeigt sich die Schule von Neapel im funfzehnten Jahrhunderte. Hier ist es zunächst insbesondre der Maler Colantonio del Fiore (gestorben 1444), der eine

---

§. 61. S. den Aufsatz des Verfassers: „Von den älteren Malern Neapels,“ im Museum, 1835, No. 43—49.

Digitized by Google

neue Richtung der Kunst eingeleitet zu haben scheint. Ueber die meisten der von diesem Künstler noch vorhandenen Werke lässt sich in ihrem gegenwärtigen verwahrlosten Zustande kein
2. sonderliches Urtheil fällen. (Zu diesen gehört vornehmlich ein Wandbild an dem Kirchlein S. Angelo a Nilo, in der Lünette über dem Hauptportal). Das bedeutendste Gemälde je-
3. doch, welches ihm zugeschrieben wird, ist sehr wohl erhalten; es stellt einen heil. Hieronymus in seiner Studierstube dar, der seinem getreuen Löwen einen Dorn aus dem Fusse zieht, und befindet sich in der Gallerie des borbonischen Museums, wohin es aus der Sakristei von S. Lorenzo hinübergeführt ist. Es ist ein sehr schönes Bild und von ausserordentlicher Naturwahrheit, sowohl was die Gestalt des Heiligen als namentlich auch die in dem Gemälde dargestellten und mit grossem Fleisse ausgeführten Utensilien des Schreibtisches, der Bibliothek u. s. w. anbetrifft. Es erinnert in diesen Beziehungen nicht unbedeutend an die Werke des Niederländers Johann van Eyck, wie es auch bereits diesem Meister selbst zugeschrieben worden ist*); doch ist mir diese Meinung, wenngleich es derselben nicht an einzelnen Gründen fehlt, in andren Beziehungen nicht eben wahrscheinlich. Auch werden wir noch unter den folgenden neapolitanischen Meistern verschiedentlich den Einfluss nordischer Kunstweise wahrnehmen.

Der Nachfolger und Schwiegersohn des Colantonio del Fiore war Antonió Solario, der von seinem früheren Gewerbe insgemein den Beinamen des Zingaro führt; er soll nemlich ein Schmied (Zigeuner genannt) gewesen sein und aus Liebe zur Tochter des Colantonio die Malerkunst erlernt haben. Seine Lebenszeit setzt man in die Jahre 1382 — 1455, doch scheinen die Werke, die man ihm zuschreibt, hiemit nicht übereinzustimmen und mehr auf die zweite Hälfte des Jahr-
4. hunderts hinzudeuten. Die Gallerie des borbonischen Museums besitzt von ihm mehrere sehr anziehende Gemälde, welche

---

*) Hirt, im Museum, 1833, No. 21.

Digitized by Google

in ihrem Charakter eine eigenthümliche Mitte halten zwischen der Schule von Umbrien und der deutschen Schule des Elsasses. Das vorzüglichste von diesen Gemälden stellt eine Madonna mit dem Kinde zwischen Hieronymus und Franciscus dar, und befand sich früher im Kapitel von S. Maria la Nuova zu Neapel; es ist ein Bild von eigner Süssigkeit und Milde. Nächst 5.
diesem ist vornehmlich ein Bild in S. Lorenzo maggiore anzuführen, welches den heil. Franciscus und eine Schaar von Mönchen, denen er die Regeln seines Ordens hinreicht, darstellt und durch eine lebendige grossartige Charakteristik ausgezeichnet ist. — Noch bedeutender sind die Freskomalereien 6.
im Klosterhofe von S. Severino, welche ebenfalls dem Zingaro zugeschrieben werden. Es sind 20 grosse Gemälde aus der Geschichte des heil. Benedict; einfache, sehr tüchtige Compositionen, in den Köpfen von schönem Ausdrucke, von sehr zarter Modellirung und guter Farbe; besonders ausgezeichnet durch meisterhafte landschaftliche Gründe, wie sie bei italienischen Freskomalereien überhaupt sehr selten sind, und in so früher Zeit nirgend in gleicher Vollkommenheit gefunden werden. Leider haben diese Gemälde ungemein gelitten und sind zum Theil in neuerer Zeit auf barbarische Weise überschmiert.

Unter den Schülern des Zingaro sind besonders die beiden Brüder **Pietro und Ippolito Donzelli** ausgezeichnet. 7.
Von beiden findet man vortreffliche Bilder, welche der Weise des Meisters ziemlich nahe kommen, im Museum und in verschiedenen Kirchen von Neapel. Sie sind bald mehr dem Perugino, bald mehr den Venetianern verwandt; zugleich jedoch auch mit den eben erwähnten Anklängen an Deutschland. Der bedeutendere von beiden ist Pietro; zu dessen schönsten Werken gehören zwei Tafeln mit weiblichen Heiligen 8.
(zu den Seiten eines roheren Franciscusbildes) in der Kirche S. Maria la Nuova; eine Madonna auf dem Throne mit En- 9.
geln, im Museum u. a. m.

Ebenfalls als Schüler des Zingaro wird der ältere **Simone Papa** genannt, ein Künstler, bei dem sich jedoch ent-

schiedene Einwirkung der niederländischen Schule der van
10. Eyck's zeigt. Mehrere Bilder im borbonischen Museum; das bedeutendste der Erzengel Michael, mit andren Heiligen und Donatoren. Die Gestalt des Erzengels ist hier ganz eine Nachbildung des Michael auf dem berühmten Danziger Bilde des jüngsten Gerichts; auch die Landschaft auf diesem Bilde hat einen niederländischen Charakter. Simone ist übrigens nicht ein Künstler von vorzüglicher Bedeutung.

Der anziehendste unter den neapolitanischen Künstlern, welche um den Schluss des funfzehnten Jahrhunderts blühten, ist S i l v e s t r o d e' B u o n i, in der Schule des Zingaro und der Donzelli gebildet. Sein schönstes Gemälde befindet
11. sich in der mit dem neapolitanischen Dome verbundenen alten Basilika S. Restituta. Es stellt die heilige Jungfrau und zu ihren Seiten den Erzengel Michael und die heilige Restituta dar. Dies höchst ausgezeichnete Werk hat einestheils die auffallendste Verwandschaft mit den Arbeiten der umbrischen Schule, nähert sich andrerseits jedoch nicht minder der lebenvollen heiteren Weise der Venetianer jener Zeit. Die Gestalten sind schön und würdig, voll liebenswürdiger Anmuth, aber ohne Befangenheit und perugineske Manier; ein schöner warmer Ton geht durch das Ganze. — Aehnliche Werke des Silvestro findet man auch in andren
12. Kirchen (namentlich eine Himmelfahrt Christi in Monte
13. Oliveto) und im Museum von Neapel.

Ein Schüler des Silvestro soll A n t o n i o d'A m a t o il vecchio gewesen sein und sich nachmals nach Werken des Perugino gebildet haben, mit dem er auch eine bedeutende
14. Verwandschaft verräth. Ein schönes Bild von ihm in S. Severino, mehrere Engel vorstellend.

Fünftes Buch.

Periode der Blüthe und des Verfalls.

Meister des sechzehnten Jahrhunderts.

Vorbemerkung.

§. 62. Was in den verschiedenen, bisher betrachteten Perioden der neueren Malerei in einzelnen einseitigen Richtungen aus einander getreten war, was sich stufenweise, eins mit Ausschliessung des andern, entwickelt und die verschiedenen Bedingnisse einer vollkommensten Kunstübung zum lebendigen Bewusstsein gebracht hatte, vereinigte sich nach dem Ablaufe der letzten Periode, um den Beginn des sechzehnten Jahrhunderts, und schuf somit einen der seltensten Höhenpunkte menschlicher Bildung, eine Zeit der lautersten Offenbarungen jener göttlichen Kraft, deren der Mensch theilhaftig geworden ist. In edelster Form, mit tiefsinnigster Auffassung sehen wir die würdigsten Gegenstände in den Meisterwerken dieser neuen Periode dargestellt, wie es die Folgezeit bis jetzt noch nicht wieder erreicht hat. Und merkwürdig! es war nur ein kurzer Zeitraum, in welchem die Kunst sich auf dieser Stufe einer höchsten Vollendung hielt: ich möchte sagen, kaum über ein Viertel Jahrhundert lang. Aber die grossen Werke dieser Periode sind von ewiger Gültigkeit,

Digitized by Google

von unvergänglichem Werthe; sie tragen die Farben ihrer Zeit und sind doch für alle Zeit geschaffen und erwecken die Begeisterung der spätesten Nachkommen eben so, wie sie den Stolz und die Bewunderung der Mitwelt ausmachten. Denn das wahrhaft Schöne ist nicht abhängig von den äusseren Formen seiner Erscheinung: Raphaels Sixtinische Madonna und Phidias rossebändigender Heros, Leonardo's Abendmahl und Skopas Gruppe der Niobiden verlangen nicht katholische Italiener und nicht heidnische Griechen, um im innersten Gemüthe verstanden zu werden und den erhabensten Eindruck auf den Beschauer hervorzubringen.

Und überraschend ist es für den ersten Anblick, dass in den Werken jener glücklichsten Zeit der neueren Kunst nicht eine einzelne hervorragende Erscheinung wiedernm als der bedeutsamste Mittelpunkt, auf den die übrigen wie die Radien des Kreises hindeuten, dasteht, nicht Eine höchste Vollendung als das Ziel, als der Schlussstein dieses wundersamen Baues betrachtet werden kann; dass im Gegentheil mannigfache Individuen, Kunstwerke mannigfach verschiedener Art vor unseren Augen erscheinen, von denen wir eines dem andern an höchstem Werthe gleichschätzen müssen, — dass selbst minder begabte Künstler einzelnes höchst Vollendete geschaffen haben, — ja dass sogar aus Werken, an denen die Kritik diesen und jenen äusseren Mangel herausstellen kann, doch derselbe Hauch jener göttlichsten Schönheit athmet, dass sie doch dem Geiste des Beschauers eine tiefere Befriedigung gewähren, als dieselbe früher und später gefunden wird. Aber das ist eben das Wesen der wahrhaften Schönheit, dass sie nicht an diese oder jene bestimmte Norm gebunden ist; dass sie das Leben in seiner ganzen Ausdehnung durchdringt und von dem Auserwählten frei, nach seiner besonderen Eigenthümlichkeit, aufgefasst und in frei geschaffener Form dargestellt werden kann. Sie ist wie der Sonnenstrahl, den das Prisma in verschiedene Farben bricht, deren jede gleich stark vom Lichte gesättigt ist.

So werden wir denn in der Periode, zu deren Betrach-

Digitized by Google

tung wir uns nunmehr wenden, verschiedene Hauptgruppen wahrnehmen, welche von besonderen Eigenthümlichkeiten ausgehend die grossartigsten Werke hervorgebracht haben. Wir werden die einzelnen Meister kennen lernen, welche im Mittelpunkte dieser Gruppen stehen, und deren besondere Individualität in ihren Schülern und Nachfolgern mit grösserer oder geringerer Kraft nachgewirkt hat. — Zunächst werden uns verschiedene von Florenz ausgegangene grosse Meister beschäftigen.

Erster Abschnitt.

Leonardo da Vinci und seine Nachfolger.

§. 63. Der Meister, welcher am Eingange dieser neuen 1.
Zeit steht und dessen Werke zuerst dem Sinn und Gemüthe des Betrachtenden eine vollkommene Befriedigung gewähren, ist Leonardo da Vinci; — zwar noch Zeitgenoss eines grossen Theils der in der vorigen Periode aufgeführten Künstler, jedoch nicht mehr, wie diese, in mehr oder minder einseitiger Richtung befangen. Leonardo ist im J. 1452 zu Vinci, einem toskanischen Schlosse in Valdarno, geboren und 1519

---

§. 63, 1. C. Amoretti: *Memorie storiche su la vita, gli studj e le opere di Lionardo da Vinci. Milano* 1804. — Leonardo da Vinci von Hugo Grafen von Gallenberg. Leipzig, 1834. (Mittelmässige Uebersetzung des vorigen mit einigen Excerpten aus deutschen Schriftstellern). — Brown: *The life of Leonardo da Vinci, London* 1828.

Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc. t. Leonardo da Vinci.* — Sehr wichtig für Leonardo und seine Schule das Kupferwerk (ebenfalls in Umrissen) von Fumagalli: *Scuola di Lionardo da Vinci in Lombardia. Milano,* 1811.

Digitized by Google

in Frankreich gestorben. Er war ausgezeichnet durch alle Gaben des Geistes und Körpers, einer der vielseitigsten Menschen, welche die Erde getragen hat und voll unermüdlichen Eifers, seine Forschungen zu erweitern, den Kreis seiner Bildung auszudehnen. Er war schön, wohlgestaltet und kräftig, dass er den Schwengel einer Glocke zur Schraube zu drehen, das Hufeisen eines Pferdes zusammenzubiegen vermochte. Er war Meister in den ritterlichen Künsten des Reitens, Tanzens, Fechtens. Er war Architekt, und hat mannigfache Bauten, besonders in Mailand, ausgeführt und andres in Rissen hinterlassen; er war Bildhauer und Maler, Musiker und Dichter. Mit grösstem Eifer lag er allen wissenschaftlichen Studien ob, welche zur Begründung der Kunst nothwendig sind; er studirte vornehmlich die Anatomie (des Menschen wie auch des Pferdes), die Mathematik, die Perspektive, die Mechanik u. s. w. In Bezug auf Physik hat er verschiedene Schriften hinterlassen. Mannigfache Beispiele von mechanischen Scherzen, die er zu seiner und andrer Ergötzung trieb, sind uns aufbewahrt worden, wie er zum Beispiel Blasen oder Gedärme im Zimmer hatte, die plötzlich aufschwollen und die Anwesenden hinaus drängten; wie er Vögelchen machte, die aufgeblasen emporflogen; wie er, bei König Franz I. Einzuge in Mailand, einen Löwen erfunden hatte, der dem Könige entgegenschritt und sich dann die Brust aufriss, aus welcher Lilien (das französische Wappen) dem Könige entgegensprossten u. s. w.; wie er allerlei Maschinen, zum Schwimmen, Tauchen und Fliegen, Compass und Hygrometer u. s. w. erfunden habe. Bedeutender als diese Dinge sind andre grossartigere Pläne, z. B. der: eine Kanalverbindung zwischen Florenz und Pisa herzustellen, wie Leonardo sich auch anderweitig viel mit der wirklichen Ausführung von Wasserbauten beschäftigt hat; und nur kühn, für ihn nicht unmöglich, war der Plan, die alte Taufkirche S. Giovanni zu Florenz über den Boden emporzuschrauben und ihr durch einen Unterbau das etwas gedrückte Verhältniss zu entnehmen, was bei diesem sonst anziehenden Gebäude in der That unangenehm wirkt. Endlich

Digitized by Google

muss auch noch seiner Thätigkeit im Fache der Kriegsbaukunst und seiner zahlreichen Erfindungen in demselben gedacht werden.

Was aber diesen so höchst mannigfachen Richtungen des grossen Mannes einen Mittelpunkt gab, das war seine vorherrschende Liebe zu den bildenden Künsten, vornehmlich zur Malerei, denen er den grössten Theil und die besste Zeit seiner Thätigkeit gewidmet hat. Seiner anatomischen Studien habe ich bereits gedacht. Mit demselben Eifer jedoch, wie dem Studium der blossen Form, ging er auch allen Lebensäusserungen derselben nach. Niemand war forschgieriger, beobachtender, schneller, um die Bewegungen der Leidenschaften, wie sie sich in Mienen und Geberden malen, sogleich zu entwerfen. Er besuchte die volkreichsten Orte, die Schauplätze, wo der Mensch seine grösste Thätigkeit entwickelt, und zeichnete in ein Skizzenbuch, dergleichen er immer bei sich trug, was ihm Interessantes auffiel. Er folgte den Verbrechern zur Hinrichtung, um die Qualen der grössten Verzweiflung in sein Inneres aufzunehmen; er lud Bauern in sein Haus und erzählte ihnen die lächerlichsten Dinge, um an ihren Physiognomieen den Ausdruck der grössten Komik beobachten zu können. Mit demselben Eifer beobachtete er auch die Erscheinungen der leblosen Natur. Von verschiedenen Schriften über die Kunst ist seine Abhandlung über die Malerei (Trattato della pittura) auf unsere Zeit gekommen und noch immer ein sehr brauchbares Lehrbuch.

Wenn diese Neigung zum sorgfältigsten Studium auf der einen Seite den festen Boden zeigt, auf welchem Leonardo's Kunst wurzelte, wenn demgemäss charakteristische Auffassung und Darstellung als dasjenige Element zu betrachten ist, von welchem er insgemein auszugehen pflegte, so war ihm doch auf der andern Seite zugleich eine Tiefe subjectiver Empfindung, eine zarte, sentimentale Schwärmerei eigen, welche in gewisser Weise mit dem Grund-Element der umbrischen Schule zu vergleichen sein dürfte. Es giebt einzelne Werke von ihm, in welchen die eine oder die andre Richtung vorherrscht; in

Digitized by Google

seinen Hauptwerken dagegen erscheint beides in reinstem Ebenmaasse gegeneinander abgewogen, durch die Kraft des Gedankens und den Sinn für die Schönheit der Formen und ihrer Verbindung zu einer solchen Höhenstufe der Kunst geläutert, dass Leonardo unbedingt einen der ersten Plätze unter den Meistern neuerer Kunst einzunehmen ermächtigt ist. Er, der das gemeine Leben bis in seine feinsten Nüancen und Besonderheiten verfolgte, wusste zugleich das Heilige und Göttliche in einer Würde, in einer Milde und Schönheit darzustellen, wie es nur das Werk des grössten Genie's sein kann.

2. Leonardo war der natürliche Sohn eines gewissen Pietro, Notars der Signoria von Florenz und wurde von diesem in die Schule des Andrea Verocchio gegeben, von welchem Meister er zunächst die Richtung auf gemeinsames Studium der Sculptur und Malerei empfangen haben dürfte. Jener Taufe Christi, die Andrea gemalt und darin ein Engel von der Hand des Schülers dem Meister das fernere Malen verleidet haben soll, habe ich bereits erwähnt (§. 44, 7.). Von andren Jugend-
3. werken Leonardo's ist wenig bekannt. Erzählt wird, dass er einst ein fabelhaftes Ungethüm gemalt und dazu an Kröten, Schlangen Eidechsen, Fledermäusen u. s. w., u. s. w. deren er eine ganze Menagerie angelegt, die Studien gemacht habe, so dass der eigene Vater vor Schreck über das Graunbild zurückgefahren sei, das Gemälde hernach aber für guten Preis
4. verkauft habe. Ebenso malte er einen Medusenkopf, der abgeschlagen unter allerlei Gewürmen auf der Erde liegt, und den man noch gegenwärtig in der Gallerie der Uffizien zu Florenz zu besitzen meint; doch stimme ich derjenigen Meinung bei, welche dies Gemälde für eine spätere (aber immer sehr treffliche) Copie des Originales erklärt*); meisterhaft ist auch noch in diesem mehr verblasenen Bilde, als es Leonardo's Art ist, die fahle bräunliche Leichenfarbe, der aus dem Munde aufsteigende bräunliche Dampf, der Todeskrampf in dem gläsern stieren erlöschenden Auge. Sodann werden aus

---

*) v. Rumohr It. Forschungen, II, S. 307.

Digitized by Google

der früheren Zeit Leonardo's vor Allem zwei Cartons gerühmt, 5.
von denen der eine den Neptun auf sturmbewegtem Meere, mit Nymphen und Tritonen umgeben, der andre den Sündenfall der ersten Menschen in reizend durchgeführter Landschaft des Paradieses darstellte. Beide sind nicht mehr vorhanden. Ueber andre dem Leonardo zugeschriebene Jugendwerke wage ich nichts zu entscheiden; es ist noch so wenig Gründliches über seine Werke vorgearbeitet, und bei weitem das Meiste, welches in den Gallerieen seinen Namen führt, ist spätere Nachahmung oder Arbeit seiner Schüler.

Im Jahre 1482 ward Leonardo nach Mailand, an den 6.
Hof des damaligen Regenten und späteren Herzogs dieser Stadt, des Lodovico Sforza, il moro, berufen. Dieser Fürst war eifrigst für die Pflege der Wissenschaft und Kunst in seinem, obschon nur durch Usurpation errungenen Staate bemüht, indem er dabei seinem eigenen Hange gewiss eben so sehr als dem Beispiel anderer italienischer Herren folgte. Gelehrte, Dichter und Künstler wurden in seine Nähe beschieden, Leonardo zunächst, wie Vasari berichtet, als Musiker und Improvisator. Bald wurde ihm die Stiftung einer eigenen grossen Kunstakademie, des ersten Instituts der Art, anvertraut; für dasselbe, für den Unterricht, den er hier anzuordnen hatte, scheinen besonders seine Schriften über die Kunst verfasst *); die zahlreichen Schüler, die er in Mailand gebildet und von denen ich später sprechen werde, bewähren seine segensreiche Wirksamkeit in diesem Institute.

Von den Unternehmungen, die Leonardo im Auftrage des 7.
Lodovico Sforza ausführte, betrachten wir hier nur diejenigen, welche sich auf bildende Kunst beziehen. Vor allem ausgezeichnet sind zwei derselben, welche ihn die grösste Zeit seines Aufenthalts in Mailand (bis 1499) nebeneinander beschäf-

---

*) *Trattato della pittura.* Eine grosse Menge von Ausgaben. Die erste zu Paris 1651, mit dem Leben Leonardo's von Raphael Dufresne; die vorzüglichste zu Rom 1817 (Gugl. Manzi). Mehrere französische und deutsche Uebersetzungen.

Digitized by Google

tigt haben: Die eine war eine Reiterstatue von kolossalsten Dimensionen zum Andenken des Francesco Sforza, Vaters des Lodovico, welche in Bronze gegossen werden sollte. Für die Arbeit des Pferdes hatte Leonardo die gründlichsten anatomischen Untersuchungen angestellt. Als ein erstes Modell dieses Monumentes vollendet war und bei einem Festzuge als das Prächtigste, was man aufführen konnte, in der Reihe mit hinging, ward es zerbrochen. Leonardo begann mit unermüdeter Geduld ein neues Modell. Wegen Geldmangel, der den Lodovico in seiner späteren Regierungszeit drückte, kam es jedoch nicht zum Gusse, und als Mailand im Jahre 1499 von den Franzosen erobert ward, diente das Modell den gaskonischen Armbrustschützen statt der Zielscheibe.

8. Die zweite grofse Arbeit Leonardo's zu Mailand war das Abendmahl, welches er im Refektorium des Klosters S. Maria delle Grazie, auf einer 28 Fuss langen Wand, die Figuren bedeutend über Lebensgrösse, ausführte. Die Geschichte dieses wunderbaren und unerreichten Bildes ist nicht minder tragisch als die des vorigen: wäre es möglich gewesen, was Franz I. 16 Jahre nach dessen Vollendung wünschte, die ganze Wand auszubrechen und das Gemälde nach Frankreich zu führen, so wäre es vielleicht auf unsere Zeit erhalten geblieben. Schon dass Leonardo, um ein so grossartiges Unternehmen bis ins geringste Detail durcharbeiten zu können, statt der Freskomalerei sich zur Anwendung von Oelfarben entschloss, scheint von vorn herein keine günstige Wahl. Sodann sind die Gebäude jenes Klosters, vermuthlich also auch die Wand, darauf das Bild gemalt ist, schlecht ausgeführt und die Lage der Wand neben der ehemaligen Küche und Speisekammer nicht eben günstig. Dann brach bereits im J. 1500 eine Ueberschwemmung über Mailand herein, wodurch jener Saal beträchtlich unter Wasser gesetzt wurde und das schlechte Mauerwerk, zur Aufnahme von Feuchtigkeit schon geeignet, vollends verdorben ward.

---

§. 63, 8. *Gius. Bossi: Del cenacolo di Leonardo da Vinci. Milano* 1810. — Goethe's Werke, XXXIX, S. 97 ff.

Digitized by Google

Durch diese und andre Umstände war das Bild in der Mitte des 16ten Jahrhunderts bereits ganz verblasst und verschossen. 1652 wurde unter der Gestalt des Heilandes, die Füsse desselben vernichtend, eine Thür durchgebrochen. 1726 ward das Bild durch einen unglückseligen Stümper, Bellotti, unter dem lügenhaften Vorwande eines neu belebenden Firnisses ganz und gar übermalt; 1770 zum zweiten Mal durch einen gewissen Mazza, vor dessen Nichtswürdigkeit nur drei Köpfe gerettet blieben. 1796, als Napoleon die Franzosen über die Alpen führte, gab dieser die gemessenste Ordre zur Schonung des Refektoriums: spätere Generale kehrten sich aber nicht daran, das Refektorium ward zum Pferdestall eingerichtet, später zum Heumagazin und dergl. Gegenwärtig, wo nur noch die schmachvollste Ruine des Bildes vorhanden ist, hat man einen Custode für dasselbe angestellt und Gerüste zur genaueren Betrachtung — nicht von Leonardo's Werk, denn davon ist alle Spur verschwunden, — sondern zur Betrachtung seiner traurigen Schicksale und der Frevel, die über dasselbe hingegangen sind, aufgebaut.

Da Leonardo's Original nun so gut wie verloren ist, so sind sowohl die noch erhaltenen Originalcartons der einzelnen Köpfe, welche Leonardo vor der Ausführung im Grossen entworfen hatte, von der höchsten Wichtigkeit, so wie auch die Copieen, welche zum Theil bereits von Schülern des Meisters selbst, zum Theil sogar unter seiner unmittelbaren Leitung, für verschiedene andere Orte verfertigt wurden. Jene Cartons sind leicht colorirt und in schwarzer Kreide ausge-
führt; der Kopf des Christus befindet sich in der Gallerie der 9.
Mailänder Brera, 10 Köpfe der Apostel im Besitz des Kunst- 10.
händlers Woodburn in London. Unter den zahlreichen mehr oder minder genauen Copien sind vornehmlich die des Marco d'Oggiono, eines Schülers des Leonardo, ausgezeichnet, deren
eine in Oel und in der Grösse des Originales, sich früher in 11
der Karthause bei Pavia, gegenwärtig in der Akademie zu
London, eine andere sich im Refektorium des Klosters zu 12.
Castellazzo, unfern von Mailand, befindet. Nach solchen Mit-

teln hat man neuerdings versucht, Leonardo's Composition in
möglichst würdiger Weise auf's Neue zu reproduciren, wohin
ich namentlich den Kupferstich von Raphael Morghen, sowie
13. besonders den Carton des Mailänders Bossi (in der Grösse
des Originales) rechnen mufs, welcher letztere sich in der
Leuchtenberg'schen Gallerie zu München befindet und danach
von Bossi selbst ein in Oel gemaltes Bild, behufs einer Wie-
derholung desselben in Mosaik, ausgeführt wurde. Das Mo-
14. saik befindet sich zu Wien, in der Ambraser Sammlung. Un-
ter solchen Umständen ist uns immer wenigstens eine allge-
meinere Kenntniss von Leonardo's Abendmahl aufbewahrt.

15. Zunächst sehen wir in demselben die aus früher Vorzeit
überlieferte Anordnung beibehalten, dass nemlich die Ver-
sammelten an der Hinterseite eines langen und schmalen Ti-
sches, Christus in der Mitte, sitzen; — jedenfalls die würdig-
ste aller erdenkbaren Darstellungsweisen (falls man nicht ge-
radezu den Begriff eines Mahles aufgiebt, wie z. B. Luca
Signorelli, Fiesole u. A. hierin mehr das kirchliche Sakrament
dargestellt haben), — überdiess eine Anordnungsweise, die
insbesondere für das Refektorium eines Klosters, wo die
Mönche ganz in derselben Art umhersitzen und das Bild ih-
ren Tischen gegenüber, ihrer Versammlung sich anschliessend,
aber durch höhere Stellung und grösseren Maassstab der Fi-
guren emporragend erblicken, höchst passend ist. Sodann
aber sehen wir diese Darstellung, welche die alten Künstler
zu einer unerfreulichen Steifheit und Monotonie verführte
und welche überhaupt für die Entwickelung einer bewegten
Handlung so höchst ungünstig scheint, hier aufs Mannigfaltig-
ste belebt und in geistreichster Durchführung zu einem geglie-
derten Ganzen geordnet. Den Mittelpunkt bildet die Gestalt
Christi, der ruhig und von den andern isolirt dasitzt; die
Jünger reihen sich je drei und drei zu einander, so dass sich
auf jeder Seite des Heilandes zwei gesonderte Gruppen bilden.
Diese vier Gruppen zeigen in ihren allgemeinen Formationen
mannigfach entsprechende Motive, einen eigenthümlich harmo-
nischen Rhythmus in ihren Bewegungen, zugleich aber die

Digitized by Google

reichhaltigste Verschiedenheit in ihren Geberden und im Ausdruck der Köpfe; wie die verschiedenen Altersstufen von der zarten Jugend des Johannes bis zum Greisenalter des Simon, so sind auch alle Gemüthsbewegungen von innerlichster Trauer und Bangigkeit bis zum entschiedenen Rachebegehren durchgeführt; hier vornehmlich zeigt sich jenes von Leonardo so sorglich gepflegte Studium der Physiognomik, jenes Vermögen, in den Mienen des Gesichtes und den Bewegungen der Hand ein bestimmtes Wort auszusprechen, in seiner höchsten Meisterschaft.

Es sind die bekannten Worte Christi: „Einer unter euch wird mich verrathen,“ welche die trauliche Gesellschaft in die lebhafteste Unruhe versetzt haben. Christus selbst breitet die Hände vor sich und neigt das Haupt, die Augen niedergeschlagen, leis auf die Seite. Jenes zerfetzte zerrissene Stück Papier mit dem Entwurf zum Kopfe Christi, welches in der Gallerie der Brera aufbewahrt wird, lässt noch den höchsten Ernst und die göttlichste Milde, den Schmerz um den treulosen Jünger, das bestimmte Vorgefühl des eignen Todes, die heiligste Unterwerfung unter den Willen des Vaters erkennen und giebt eine Ahnung von dem, was der Meister in dem ausgeführten Bilde darzustellen vermochte. Die beiden Gruppen zur Linken Christi sind voll leidenschaftlicher Aufregung, die erste zum Erlöser gewandt, die zweite unter sich sprechend; Schreck, Entsetzen, Argwohn, Zweifel wechseln hier in den mannigfaltigsten Aeusserungen. Auf der rechten Seite herrscht dagegen Stille, leises Flüstern, scheue Beobachtung. Hier sitzt, inmitten der ersten Gruppe, der Verräther, ein verschlossenes scharfes Profil; er blickt hastig forschend zu Christus empor, gleichsam die Worte sprechend: „Bin ichs, Rabbi?“ — während er die linke Hand und Christus die rechte, dem Vorgange der Schrift gemäss, der Schüssel, die zwischen ihnen steht, unbemerkt nähern. —

Ich habe bereits geäussert, dafs noch eine sehr grosse Unsicherheit über diejenigen Werke, welche von Leonardo erhalten sein sollen, herrscht; und dass bei Weitem das Meiste

Digitized by Google

als Schülerarbeit betrachtet werden muss. Ich werde also nur das Bedeutendste von diesen Dingen erwähnen.

16. Unter den kleineren Gemälden die Leonardo in Mailand ausgeführt, werden vornehmlich die Portraits der beiden Geliebten des Lodovico Sforza, der Cecilia Galleroni und der Lucretia Crivelli gerühmt, von denen sich das erste in Mailand, das zweite in Paris befinden soll. Letzteres ist dasselbe, welches dort den Namen der belle ferronière führt. Die
17. Sammlung der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand besitzt eine Reihe sehr interessanter kleinerer Werke, unter denen die in Oel gemalten Portraits des Lodovico und seiner Gemahlin (diese noch in der früheren, ein wenig strengeren Weise des Künstlers), vornehmlich aber einige in Pastell entworfene Portraits auszuzeichnen sind; zu diesen gehört das Brustbild einer Dame mit niedergeschlagenen Augen, das voll von allerhöchstem Liebreiz und höchster Würde ist.

18. Eins der gerühmtesten Bilder Leonardo's, die Carità (eine Mutter mit mehreren Kindern), scheint ebenfalls der Zeit seines Aufenthalts in Mailand anzugehören; es befand sich in der alten Gallerie von Cassel und ist gegenwärtig verschwunden.

---

§. 63, 18. Hr. von Rumohr (Drei Reisen in Italien, S. 70.) sagt über dies Bild Folgendes: „Deutlich erkenne ich in meiner noch sehr lebhaften Erinnerung dieses Bildes darin den Schüler des Verocchio, den Genossen des Lorenzo di Credi, dessen Kindern die da noch sehr ähnlich waren. Nur mehr Verstand in allen Theilen, mehr Tiefe im Charakter und im Ausdrucke. In den Zügen der Mutter, und von den drei Kindern, besonders des kleineren auf ihrem Arme, lag, ich weiss nicht welcher tiefe Gram, welche unbeherrschte Sehnsucht. Man nannte das Bild die Carità. — Unter diesem Namen sind ähnliche Gruppen in späterer Zeit sehr häufig von den Italienern dargestellt worden; doch stets in dem Sinne mütterlichen Entzückens an einer munter um sie her aufblühenden Nachkommenschaft. Hier aber scheint Leonardo nicht diese näher liegende Vorstellung verfolgt zu haben; auch lag es in seiner Art über das Nächste hinauszugehen. Entweder mag er auf das verlorne Paradies haben anspielen, daher Kummer und Sorgen und ein sehnsüchtiges, unbefriedigtes Verlangen ausdrücken wollen, oder es lag ihm sonst irgend ein mystisches Wesen im Sinne, wozu denen der Schlüssel gefehlt, welche in späterer Zeit seinen Gegenstand wieder aufgenom-

Digitized by Google

Ausserdem besitzt Mailand und die Umgegend noch verschiedene vorzügliche Originalgemälde Leonardo's, sowie zahlreiche, meist von seinen Schülern gearbeitete Kopien derselben Gegenstände, welche gleichfalls noch zur Bezeichnung seiner Thätigkeit in Mailand anzuführen sind. Dahin gehört beson- 19.
ders eine Madonna mit dem Kinde, früher im Hause Araciel zu Mailand befindlich. Maria hält hier das Kind mit beiden Händen, das ihr Kinn fasst, wie um sie zu küssen, doch das Gesicht zum Beschauer wendet; auch Maria blickt mit geneigtem Haupte den Beschauer an. Das Ganze ist von höchst liebreizendem Ausdrucke und von schöner Vollendung. — Ebenso auch das Brustbild einer Mater dolorosa, höchst gross- 20
artig, edel und von der gefühltesten Ausführung.

Mehrfach ist in dieser Gegend die Composition einer hei- 21.
ligen Familie verbreitet, deren Original sich, wie es scheint, in England befindet: Maria, welche das Christuskind zur Rechten auf ihrem Schoosse hält und den mit gefalteten Händen hinknieenden kleinen Johannes umfasst, der von Christus freundlich und segnend geliebkost wird. Rechts im Hintergrunde steht Joseph, mit kreuzweis übereinander geschlagenen Armen, ein alter Kopf mit einer fast an Karikatur gränzenden Sorgfalt der Ausführung und des Ausdruckes der Freude; zur Linken Zacharias. — Eine ähnliche Composition ist in der 22.
Gallerie der Eremitage zu Petersburg, doch fehlt hier der kleine Johannes und an der Stelle des Zacharias erblickt man die Gestalt der heil. Katharina.

---

men haben. . . . Es liegt mir deutlich im Gedächtniss, dass Leonardo dieses Bild in Oel gemalt hatte. Sowohl desshalb, als auch, weil Vasari des Bildes nicht erwähnt, halte ich es für eine Arbeit seiner mailändischen Zeit. Der violett schmutzige Localton der Carnation stimmt überein mit den Bildnissen des Lodovico Sforza und seiner Gemahlin, welche in der Gallerie der Ambrosiana zu Mailand aufgestellt sind."

§. 63, 19. 20. Ueber beide Compositionen. s. Fumagalli a. a. O.

§. 63, 21. Passavant, Kunstreise, S. 111. — Gest. von Forster 1835. (Bei Fumagalli wird ein Exemplar dieser Composition, in der Mailänder Brera, dem Cesare da Sesto zugeschrieben.)

Digitized by Google

Nach der Eroberung Mailands begab sich Leonardo nach seiner Vaterstadt Florenz zurück und hielt sich dort eine Reihe von Jahren auf. In diese Zeit fallen wiederum einige
23. bedeutende Werke des Meisters. Das erste von diesen, unmittelbar nach Leonardo's Ankunft gearbeitet, ist ein Carton der heil. Familie (der Carton der heil. Anna genannt), welcher, als er öffentlich ausgestellt wurde, ganz Florenz zur Bewunderung hinriss. Die heilige Jungfrau ist hier auf dem Schoosse der heil. Anna, ihrer Mutter, dargestellt, indem sie sich liebevoll zu dem Christusknaben, der mit einem Lamme spielt, hinabneigt. Wenn die Composition dieses Bildes (eine erwachsene Frau auf dem Schoosse einer andern) allerdings etwas Befremdliches hat, so ist dafür die Anmuth des Knaben, der holde Ernst der Grossmutter, vor allem aber die süsse Bescheidenheit und Demuth in dem Kopfe der Maria bewunderungswürdig ausgedrückt. Leonardo hat dieses Werk nicht in Farben ausgeführt, wohl aber findet man an verschiedenen Orten Oelgemälde von der Hand seiner Schüler, die nach demselben gemalt sind. Der Originalcarton, äusserst sauber in schwarzer Kreide ausgeführt, befindet sich wohlerhalten in der k. Akademie von London.

24. Ein zweiter grösserer Carton, den Leonardo in Florenz arbeitete und der wiederum als eins der höchsten Meisterwerke neuerer Kunst geschildert wird, hat das Schicksal seiner Bronzestatue und seines Abendmahls getheilt. Diesen Carton fertigte Leonardo im J. 1503 im Auftrage des Staats und im Wettkampfe mit Michelangelo, indem danach Gemälde für den Justizpalast (Palazzo vecchio) von Florenz ausgeführt werden sollten. Leonardo stellte den Sieg der Florentiner über Niccolò Picinino, General des Herzogs Philipp Maria Visconti von Mailand, der im J. 1440 bei Anghiari in Toscana erfochten wurde, dar, Michelangelo eine Scene aus den pisanischen Feldzügen. Michelangelo wählte den ersten Beginn des Treffens, Leonardo den letzten, noch zweifelhaften Moment des Sieges. Als die Cartons aufgestellt waren, strömten von allen Seiten die jüngeren Künstler zusammen, um an

Digitized by Google

diesen kunstreichen und höchst vollendeten Werken ihre Studien zu machen, so dass, wie es scheint, gerade diese Gegenstände vom entschiedensten Einfluss auf die vollständige Entwickelung der neuen Kunst gewesen sind. Beide Cartons sind verloren; nach dem des Leonardo hatte Rubens, der ihn noch sah, eine Gruppe von vier Reitern, welche um eine Standarte kämpfen, gezeichnet; Edelingk hat dieselbe in Kupfer gestochen. Dies Ueberbleibsel des reichen und grossartigen Werkes reicht gerade hin, um uns dessen Verlust aufs Schmerzlichste bedauern zu lassen.

Unter andre Arbeiten, die Leonardo in Florenz ausführte, gehört zuerst eine grosse Anbetung der Könige in der Gal- 25.
lerie der Uffizien daselbst, die jedoch ebenfalls nur Carton zu nennen ist, da nur die leichte braune Untermalung, welche vornehmlich die Schattenwirkung des Ganzen andeuten sollte, fertig geworden ist, — eine reiche und schön geordnete Composition. Sodann einige Portraits, vornehmlich die zweier 26.
Frauen, welche Vasari als „göttliche Erscheinungen" bezeichnet; das eine war das der Ginebra, Gemahlin des Amerigo Benci, das andre der Mona Lisa, Gemahlin des Giocondo, eines Freundes des Leonardo. Letzteres ist im Pariser Mu- 27.
seum, ein Bild von wunderbarem Liebreiz und von zartester Vollendung; Leonardo hat daran in einem Zeitraum von vier Jahren gearbeitet und gab es endlich doch als ein unvollendetes Werk ab. Mehrere Copien desselben in anderen Gallerieen, z. B. in München. Auch setzt man in diese Zeit das 28.
Portrait eines vornehmen alten Kriegers, welches sich in der Dresdner Gallerie befindet und den Giangiacomo Triulzi, Feldmarschall König Ludwig's XII. von Frankreich vorstellen, — nach andrer Meinung jedoch von der Hand des jüngern Holbein herrühren soll.

Um das J. 1514 soll Leonardo eine Reise nach Rom gemacht, sich dort jedoch nicht lange Zeit aufgehalten haben. In diese Zeit setzt man ein Madonnenbild, welches sich in einem der oberen Corridore des dortigen Klosters S. Onofrio, auf die Wand gemalt, befindet. Das Bild ist auf Goldgrund.

Digitized by Google

Die Madonna ist in schöner Bewegung, in trefflicher Entwikkelung der edelsten Gestalt, mit ungemein zartem Liebreize des Gesichtes dargestellt; das Kind jedoch hat, trotz der anmuthigen Bewegung, noch etwas Hartes und Schweres, so dass ich das Bild in eine frühere Epoche des Künstlers setzen möchte, woraus denn freilich ein früherer Besuch Leonardo's in Rom, der an sich auch nicht eben unwahrscheinlich ist, folgen würde.

30. Ausserdem befindet sich noch eins der schönsten Gemälde Leonardo's in Rom, und zwar in der Gallerie des Palastes Sciarra; es enthält zwei weibliche Halbfiguren, welche den Namen der Bescheidenheit (Modestia) und der Eitelkeit (Vanitas) führen. Jene, die einen Schleier über den Kopf trägt, zeigt ein reizend wunderbares, edles Profil von klarem und offenem Ausdrucke; sie winkt die Schwester zu sich, welche in zierlichem Schmucke, süss und verführerisch vor sich hinlächelnd, dem Beschauer gegenüber steht. Das Bild ist von eigenthümlicher Kraft in den Farben, wunderbar vollendet, und

31. nur leider etwas nachgedunkelt. — Von der grössten Vollendung ist auch die einzeln stehende Halbfigur einer Eitelkeit — mit entblösster Brust und Blumen in den Händen — in der Sammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel.

32. Ein andres, ebenfalls sehr schönes Gemälde, welches Christus in der Mitte von vier Schriftgelehrten darstellt (ebenfalls halbe Figuren) ist aus der Gallerie des Palastes Aldobrandini zu Rom neuerdings in die National-Gallerie von London versetzt worden. Christus erscheint hier als ein Jüngling von grosser Schönheit, Milde und Tiefe des Ausdruckes; eben so sind auch die Köpfe der Schriftgelehrten voller Leben und Charakter. Von diesem Bilde kommen wiederum mehrere alte Copien vor.

---

§. 63, 30. Fumagalli a. a. O. schreibt das Bild dem Luini zu. Nach Hrn. von Rumohr ist es von Salai unter der Theilnahme des Meisters gemalt (Drei Reisen, S. 316.).

§. 63, 31. Passavant, Kunstreise, S. 393.

§. 63, 32. Passavant, a. a. O. S. 13. — Fumagalli, a. a. O. behauptet auch von diesem Bilde, dass es ein Werk des Luini sei.

Digitized by Google

Im J. 1516 ward Leonardo an den Hof des Königs 33.
Franz I. nach Frankreich berufen. Es ist ungewiss, ob einige
der in Paris befindlichen Gemälde Leonardo's erst in diese,
oder vielleicht, wie die schon erwähnten, in eine frühere Zeit
gehören. Dahin gehören namentlich das ungemein reizende
Portrait der belle Ferronière, der angeblichen Geliebten
Franz I. (nach andrer Meinung der schon genannten Lucrezia
Crivelli) und die schöne heil. Familie, welche unter dem Na-
men der Vierge aux rochers bekannt ist: Maria, in einer ro- 34.
mantischen Felsschlucht knieend, vor ihr das Christuskind,
von einem Engel gehalten, und der kleine Johannes, anbetend
und von der Maria umfasst, — ein Bild von holdseligem
idyllischem Charakter, leider jedoch mannigfach beschädigt.
Die heil. Familie mit dem Erzengel Michael (?) u. a. m. 35.

Im J. 1519 starb Leonardo, nach einer unverbürgten
Sage: in den Armen des Königs, als dieser den geliebten
Künstler in seiner Krankheit zu besuchen kam.

§. 64. Ehe ich zu Leonardo's Schülern, die er in der
Mailänder Akademie gebildet, übergehe, muss ich noch einige
Künstler nennen, welche eigentlich der vorigen Periode ange-
hören, auf deren Ausbildung er jedoch von entschiedenem
Einfluss gewesen ist. Der eine von diesen ist sein Neben-
buhler in seiner früheren florentinischen Zeit, Pier di Cosimo,
Schüler des oben genannten Cosimo Rosselli. Es zeigt sich in den
Hauptbildern dieses Künstlers allerdings ein gewisses Bestre-
ben, in technischen Beziehungen sich mit Leonardo zu messen,
was namentlich im Helldunkel hie und da glückliche Erfolge
gehabt hat; aber es fehlt dem Piero fast durchweg jener in-
nere Adel, der das grösste Verdienst in Leonardo's Werken
ist. Hauptbilder des Pier di Cosimo befinden sich namentlich
zu Florenz: ein Altarbild im Findelhause (agli innocenti) — 1.
jetzt in der kleinen Gallerie dieser Anstalt aufbewahrt, und
ein andres in der Gallerie der Uffizien. Uebrigens wird die- 2.
ser Künstler als ein seltsamer, düsteren Phantasieen hingege-
bener Mensch geschildert und ein eigen phantastischer Zug
ist häufig auch seinen Werken eigen, besonders den kleineren

Digitized by Google

3. Tafeln, welche die Geschichte des Perseus darstellen und sich ebenfalls in der Gallerie der Uffizien befinden. Sehr ausgezeichnet sind insgemein die eigenthümlichen landschaftlichen Gründe seiner Gemälde. — Den genannten Bildern ist noch
4. das treffliche Gemälde von Piero im Berliner Museum zuzuzählen, welches eine liegende Venus, mit Amor scherzend, und im Hintergrunde den schlafenden Mars darstellt; auch durch dies Bild geht derselbe phantastische Zug, der aber hier mit einer zarten, im Einzelnen, selbst reizvollen Durchführung verbunden ist.

Sodann ist Lorenzo di Credi zu nennen, der gleichzeitig mit Leonardo die Schule des Andrea Verocchio besuchte, jedoch weniger der Weise des Meisters, als dem Mitschüler folgte. Er hat Bilder des letzteren aufs Glücklichste copirt; in eigenen Darstellungen hielt er sich gewöhnlich in dem engen Kreise schlichter und stiller Madonnenbilder und heiliger Familien, die er auf einfach anmuthige Weise, zuweilen auch mit Anklängen an die Weise des Perugino, zu ma-
5. len wusste. Treffliche Bilder von ihm sieht man in der Gallerie der Uffizien zu Florenz, unter denen zwei schöne Rundbilder der Madonna, die das Kind anbetet, zu bemerken sind; vornehmlich aber drei Bilder mit kleineren Figuren, — Maria und Johannes; Christus als Gärtner und Magdalena; die Samariterin am Brunnen, — alle voll des innigsten Gefühles, von trefflichem Colorit und überaus zarter Ausführung. Lo-
6. renzo's Hauptwerk ist eine Geburt Christi in der Akademie von Florenz, ein Bild von grösseren Dimensionen und in glücklicher Verbindung der Weise des Perugino mit dem freieren Sinn der Florentiner. — Unter den auswärtigen Gallerieen
7. besitzt vornehmlich das Berliner Museum mehrere gute Bilder dieses Künstlers.

Schüler und glücklicher Nachahmer des Lorenzo di Credi
8. war Giovanni Antonio Sogliani. Einige Madonnenbilder von anziehend mildem Charakter in der Florentiner Aka-
9. demie. Eine treffliche Copie von Lorenzo's Geburt Christi im Berliner Museum. —

Digitized by Google

Noch möge hier ein minder bedeutender Künstler, Giuliano Bugiardini, angeführt werden, der zumeist ebenfalls als Nachahmer des Leonardo auftrat, doch nur einen schwach gemüthlichen Ausdruck erreichte. Bilder von ihm u. a. in der Pinakothek von Bologna und im Museum von Berlin. 10.

§. 65. In den eigentlichen Schülern Leonardo's wiederholt sich die Eigenthümlichkeit des Meisters in mannigfacher, durch die verschiedenen Individualitäten bedingter Weise. Wenn auch keiner von ihnen die Grösse des Meisters erreicht, so geht doch durch die gesammte Schule der Zug einer eigenthümlichen Liebenswürdigkeit und Reinheit, welche ein Spiegel von dem edlen Gemüthe des Meisters zu sein und welche es vornehmlich verhütet zu haben scheint, dass diese Schule nicht auch wie fast alle übrigen, die von den grossen Meistern jener Zeit gestiftet wurden, zu schnell in eine inhaltlose, auf äusseren Formenprunk gerichtete Manier verfallen ist. Die Hauptwerke von Leonardo's Schülern findet man in Mailand, vornehmlich in der dortigen Gallerie der Brera, beisammen, unter denen die aus aufgehobenen Klöstern in diese Gallerie versetzten Freskomalereien die wichtigsten sind.

Bernardino Luini (Luvino) ist der bedeutendste unter der Zahl dieser Künstler, ein Meister, dessen Trefflichkeit noch lange nicht genügend gewürdigt worden ist. Es scheint zwar, dass er sich nur selten zu der eigenthümlichen Grösse und Freiheit des Leonardo erhebt; aber er hat dafür einen unerschöpflichen Fond von Zartheit und Zucht, von Heiterkeit und Innigkeit, von Anmuth und Gemüth, welche dem Beschauer nicht minder die edelste Befriedigung gewähren. Leonardo's Geist ist in solchem Maasse auf Bernardino übergegangen, dass des letzteren Bilder es namentlich sind, die man unter den Arbeiten der Schule (wie oben bemerkt) häufig für Werke des Leonardo hielt. So war es z. B. lange Zeit mit dem wunderreizenden Brustbilde eines Johanneskna- 1.
ben, der mit dem Lamme spielt, in der Sammlung der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, der Fall; so auch mit jenem

2. zarten Bilde der Herodias in der Tribune der Uffizien zu Florenz. Ebenso muss ich hieher ein noch bedeutenderes, aus-
3. serordentlich schönes Gemälde rechnen, eine Madonna zwischen der heil. Katharina und Barbara, halbe Figuren, welches sich in der Gallerie Esterhazy zu Wien befindet und noch immer Leonardo's Namen trägt. — Mailand ist reich an
4. Werken Luini's; die ambrosianische Bibliothek, die Gallerie der Brera, die Privatsammlungen besitzen einen Schatz anmuthvoller Staffeleigemälde; am bedeutendsten aber erscheint er in seinen Fresken. Frühere Werke dieser Art enthalten noch häufig etwas jugendlich Schüchternes und Befangenes;
5. zu diesen gehört der grösste Theil der Fresken, welche aus eingegangenen Kirchen in die Sammlung der Brera gekommen sind: die Darstellungen aus dem Leben der Maria, aus der Kirche della Pace stammend, und die aus dem Kloster della Pelucca. Letztere stellen meist mythische und ähnliche Gegenstände classischen Inhalts dar, sie sind in einer mehr dekorativen, aber eigenthümlich sinnigen Weise behandelt. In den späteren Fresken Luini's entwickelt sich dagegen eine reife und edle Männlichkeit. Hieher gehört zunächst ein
6. höchst treffliches Werk, Maria auf dem Throne, von Heiligen umgeben, vom J. 1521, aus der Kirche der Brera ebenfalls in die dortige Gallerie gebracht. Sodann die zahlreichen Ar-
7. beiten im Monastero maggiore (S. Maurizio) zu Mailand, wo vornehmlich die Altarwand der inneren Kirche (mit Ausnahme des älteren Altarbildes) und eine Kapelle von ihm ausgemalt sind. Hier sieht man die schönsten Gestalten weiblicher Heiligen, die würdigsten Christusköpfe, die reizendsten Engelknaben dargestellt; Alles, von der braun in braun gemalten Brüstung über dem Fussboden an bis zum Gewölbe, ist hier mit den herrlichsten Fresken bedeckt und das Auge kann sich an dem verschwenderischen Reichthum dieser Phantasie nicht satt sehen. Auch andre Mailändische Kirchen haben einzelne Fresken von Luini aufzuweisen, wie sich z. B. ein schönes Altar-
8. bild in S. Maria del Carmine (in einer verlassenen Kapelle),
9. ein andres in S. Giorgio al Palazzo befindet. U. s. w. — Noch

Digitized by Google

bedeutender sind seine zahlreichen Freskobilder im Franziska- 10.
nerkloster degli Angeli zu Lugano, um das Jahr 1529 gemalt, welche wiederum den grössten, unerschöpflichsten Reichthum einer höchst liebenswürdigen Phantasie darthun; von hoher Vollendung ist hier die Kreuzigung Christi, namentlich die auf diesem Bilde enthaltene Gruppe der Frauen, sowie eine überaus anmuthvolle Madonna in einer Lünette über der Thür des Refektoriums. Nicht minder ausgezeichnet sind die Fresken, 11.
welche Luini in der Kirche zu Sarono um das J. 1530 ausführte und wo er in einer Reihefolge von Gemälden das Leben der heil. Jungfrau darstellte. Bei der tiefsten Innigkeit des Gemüthes entfaltet sich hier das Leben in heiterster Pracht; vorzüglich reich in der Erfindung, edel im Styl und zart gefühlt, zugleich am besten erhalten, ist hier die Anbetung der Könige. — Aurelio Luini, der Sohn des Bernardino, steht dem Vater beträchtlich nach; er erscheint zumeist als ein unerfreulicher Manierist. Sein Martyrthum des heil. 12.
Vincentius in der Brera zu Mailand giebt hievon ein genügendes Zeugniss; es ist ein grosses Freskobild und nur interessant durch den Umstand, dass es einen wohlgelungenen Versuch, Freskomalereien auf Leinwand zu übertragen, zeigt.

Marco d'Oggione (Uggione, Uglone). Ein tüchtiger Arbeiter im Style des Leonardo, doch ohne die Kraft des Meisters und ohne jene hinreissende Holdseligkeit und tiefere Anmuth des B. Luini; in technischer Beziehung besonders durch einen gewissen kälteren Farbenton unterschieden. Seine Fresken in der Brera (aus S. M. della Pace stammend) sind 13.
nicht bedeutend, meist unruhig in der Composition, und im Einzelnen kleinlich. Unter seinen Staffeleigemälden finden sich dagegen einige von schönem, ruhigem Adel, wie namentlich das Bild der drei Erzengel (in der Brera) in der Zeich- 14.
nung der Gestalten und dem zarten Ausdruck der Gesichter sehr bemerkenswerth ist. Seiner Kopieen von Leonardo's Abendmahl ist bereits gedacht worden.

---

§. 65, 11. Ueber das Jahr s. v. Rumohr, Drei Reisen etc. S. 309.

Digitized by Google

Andrea Salaino (Salai). Aehnlich wie der vorige,
doch etwas freier, kräftiger und wärmer im Kolorit. Eins
15. seiner Hauptbilder, in der Brera, ist eine Maria mit dem
Kinde, dem Petrus die Schlüssel reicht; dahinter steht Paulus;
in der Composition minder bedeutend, zeichnet sich das Bild
durch leichtere Bewegung, nach Art des Leonardo, aus. Vor-
16. nehmlich beachtenswerth ist von ihm eine Ausführung jenes
Cartons der heiligen Anna von Leonardo, ebenfalls in der
Brera befindlich.

Giovan Antonio Beltraffio. Eine vorherrschende
Milde charakterisirt diesen Künstler, dessen Zeichnung jedoch
zumeist noch etwas Befangenes, etwas Trockenes hat, was
auf ein gewisses Verhältniss zu der älteren mailändischen
17. Schule hinzudeuten scheint. Sein Hauptwerk ist ein Altarge-
mälde, welches er für die Kirche S. M. della Misericordia zu
Bologna malte: Maria mit dem Kinde zwischen Johannes dem
Täufer und Sebastian, nebst knieenden Donatoren. Letztere
sind vorzüglich schön, der Sebastian höchst schlicht und edel,
18. die Madonna dagegen etwas bedrückt. Im Berliner Museum
befindet sich von ihm eine heil. Barbara, eine Gestalt voll
eigenthümlich grossartiger statuarischer Würde.

Francesco Melzi, ein edler Mailänder (wie auch der
vorige) und dem Leonardo befreundet. Seine Gemälde, deren
man jedoch nur wenige kennt, sollen der Weise des Leonardo
sehr verwandt sein und auch sie häufig für die des Meisters gel-
19. ten. Im Schlosse von Vaprio (Besitzung der Melzi), befindet
sich das kolossale Freskobild einer Madonna mit dem Kinde,
ein eigenthümlich grandioses Werk, welches wahrscheinlich
20. von seiner Hand herrührt. Im Berliner Museum trägt das
höchst reizvolle Bild einer Pomona mit dem Vertumnus, wel-
ches früher für Leonardo galt, gegenwärtig den Namen des
Francesco.

---

§. 65, 17. Das Bild befand sich zur Zeit der französischen Herrschaft in der Central-Gallerie zu Mailand; es ist mir nicht bekannt, ob es daselbst geblieben oder wo es sonst befindlich sei.

Digitized by Google

Cesare da Sesto. Ein bedeutender Künstler, der in späterer Zeit in Raphaels Schule zu Rom arbeitete und mit diesem Meister in ein freundschaftliches Verhältniss trat. In früheren Werken erscheint er anziehend und dem Leonardo verwandt, in späteren zeigt er einzelne Eigenthümlichkeiten der römischen Schule, welche sich indess mit denen der mailändischen nicht eigentlich organisch verbinden. Zu jenen gehört ein jugendlicher Christuskopf in der Ambrosiana zu Mai- 21.
land, von höchst zartem und naivem Ausdrucke, schön und einfach gemalt. Ebenso eine schöne Taufe Christi im Hause 22.
des Duca Scotti zu Mailand, ein treffliches Bild mit einer reichen, sehr ausführlichen Landschaft. (Letztere ist von der Hand des Landschaftmalers Bernazzano, welcher in ähnlicher Weise öfters gemeinschaftlich mit Cesare malte). Die Gallerie Manfrini zu Venedig besitzt von ihm zwei Madonnen, 23.
welche den beiden verschiedenen Richtungen angehören und in dieser Rücksicht interessante Vergleichungspunkte darbieten. Eins der grössten Bilder aus Cesare's späterer Zeit ist eine 24.
figurenreiche Anbetung der Könige im borbonischen Museum von Neapel. Hier ist die Madonna mit dem Kinde noch ganz in der Weise des Leonardo, Andres ganz in der des Raphael gehalten; die Composition aber ist überladen und zeigt bereits jene manieristische Ausartung, die bald bei Raphaels Schülern einriss.

Gaudenzio Vinci aus Novara. Altargemälde zu Aro- 25.
na, bei Mailand, welches sich durch den Adel der Gestalten und sinnvollen Ausdruck vortheilhaft auszeichnet. Es neigt

---

§. 65, 25. Schorn, im Tüb. Kunstblatt, 1823, S. 2. — Mir ist leider kein Bild des Gaudenzio aus eigner Anschauung bekannt; doch möchte es hier wohl am Ort sein, auf ein vorzügliches Gemälde aufmerksam zu machen, welches diesem Meister vielleicht angehören könnte. Es befindet sich im Palast Manfrini zu Venedig, dort als Perugino (früher, wie es scheint, als Bernardino Luini) benannt und mit der Jahrzahl 1500 bezeichnet. Es stellt die Fusswaschung Christi dar und hat eine schöne feierliche Anordnung; die Apostel stehen einfach nebeneinander; vorn zur Linken, sitzt Petrus über dem Waschbecken, zur Rechten kniet Christus, hinter ihm Johannes

Digitized by Google

sich übrigens bedeutend zu der Weise des Perugino und Francia.

§. 66. Ein andrer Mailänder jener Zeit ist Gaudenzio Ferrari. Dieser Künstler gehört nicht unter Leonardo's eigentliche Schüler; er scheint aus jener älteren Mailänder Schule, von der ich bereits (§. 48) gesprochen habe, und die sich bis zum Anfange des Jahrhunderts erhielt, hervorgegangen zu sein; doch ist eine Einwirkung des Leonardo auch auf ihn nicht zu verkennen. Später arbeitete er, wie Cesare da Sesto, in Raphaels Schule zu Rom, und nahm Manches auch aus dieser Schule an. Bei der Vereinigung so verschiedenartiger Richtungen ist ihm zugleich ein gewisser phantastischer Zug eigen, der ihn bestimmt von seinen Zeitgenossen unterscheidet und, wenn er gleich nicht immer von Manier frei erscheint, doch wiederum zu eigenthümlichen Schönheiten Veranlassung gege-
1. ben hat. In der Gallerie der Brera befinden sich von ihm zahlreiche Freskobilder, welche grösstentheils aus S. Maria della Pace stammen. Sehr interessant ist unter diesen die Geschichte der Aeltern der Maria auf drei zusammengehörigen Bildern. Die Seitenbilder enthalten das Leiden der beiden Gatten nach ihrer Trennung, — vorzüglich schön das linke, auf welchem Anna sitzt und die Vorwürfe ihrer Magd anhören muss; beides sind treffliche und sehr edelgezeichnete Gestalten. Das Mittelbild stellt den Trost dar, der ihnen gewährt wird. Hier sieht man im Hintergrunde eine reiche Stadt, (Jerusalem); ein Wassergraben, der bis zum Vorgrunde heranläuft, trennt das Bild in zwei gesonderte Handlungen; auf der einen Seite steht Anna, auf der andern Joachim bei den Hirten, beide emporschauend zu den Engeln, die ihnen das Heil verkünden. Im Hintergrunde, vor dem Thore der Stadt, be-

---

mit dem Handtuch. Der Faltenwurf ist zum Theil peruginesk, zum Theil mit Motiven der älteren venetianischen Schule; in den Köpfen wechseln die Motive der umbrischen, der venetianischen Schule und der des Leonardo (oder vielmehr des B. Luini); ein jugendlicher Kopf namentlich ist ganz in der anmuthvollen Weise des Luini gemalt.

Digitized by Google

gegnen sich beide Gatten und umarmen einander. Das grossartig Freie der Conception, verbunden mit dem Adel der Darstellung giebt diesem Werk bedeutende Vorzüge und einen sehr eigenthümlichen Reiz.

Nachfolger des Gaudenzio Ferrari:

Bernardino Lanini. Nicht gerade bedeutend und nicht frei von manieristischen Ausartungen, doch noch mit einzelnen erfreulichen Reminiscenzen an die Schule des Leonardo. In solcher Art von ihm ein Abendmahl in S. Nazaro grande zu 2.
Mailand. Ein Altarbild von schlichtem und mildem Charak- 3.
ter im Berliner Museum.

Gio. Battista Cerva. Unbedeutend.

Dessen Schüler: Gio. Paolo Lomazzo. Von seinen Malereien gilt ungefähr dasselbe, wie von denen des Lanini. Bedeutendere Verdienste hat er als Kunstschriftsteller. (Trattato della Pittura, 1584. Idea del tempio della Pittura, 1590.)

Schüler des Lomazzo: Ambrogio Figino. Schwach manieristische Ausartung alterthümlicher Motive.

Zweiter Abschnitt.

Michelangelo Buonarotti und seine Nachfolger.

§. 67. Zwei und zwanzig Jahre später als Leonardo da 1.
Vinci, im J. 1474, ward Michelangelo Buonarotti ge-

---

§. 67, 1. Giorgio Vasari: *Vita del gran Michelagnolo Buonarotti, Firenze* 1568. (Besondrer Abdruck der Lebensbeschreibung Michelangelo's in Vasari's grossem Werke.) — Spätere Ausgabe: *Roma* 1760 (*aggiuntevi copiose note*). — Ascanio Condivi:

Digitized by Google

boren, ein Mann, der gleich jenem den Beginn der Blüthe der neueren Kunst einleitete, der ebenfalls als eins der ersten Lichter derselben glänzte und der den schnellen Verfall der Kunst mit erleben musste; er starb hochbejahrt im J. 1563. Auch er war, wie Leonardo, ein höchst vielseitiger Mensch; er war Architekt, Bildhauer und Maler, und zwar in allen drei Künsten gleich bedeutend; er war ein vorzüglicher Dichter und Musiker; er war in den gelehrten Wissenschaften erfahren und der gründlichste Anatom. 12 Jahre hat er allein über dem Studium der Anatomie zugebracht und darin das möglichst Vollkommene geleistet. Es war ein stolzer strenger Geist, der in dem Michelangelo lebte und seinen Handlungen wie seinen Kunstwerken ein eigenthümliches Gepräge gab; ein Gemüth, welches die Einsamkeit der eignen Seele am Höchsten schätzte und tiefsinnige Gedanken in freier körperlicher Form, nicht mehr in symbolischer Umhüllung, auszusprechen wusste. Ich möchte sagen: es ist etwas architektonisch Geheimnissvolles in Michelangelo's Gestalten: sie sind der Ausdruck urgewaltiger Kräfte, die ihnen in der Bewegung wie in der Ruhe den Stempel höchster Macht und erhabenster Leidenschaft aufgeprägt haben.

2. Michelangelo empfing seine erste Kunstbildung in der Schule des Domenico Ghirlandajo, ward aber bald, durch innere Neigung und äussere Veranlassung, mehr zum Studium und zur Ausübung der Bildhauerei hinübergezogen. Das erste bedeutende Werk, welches er im Fache der Malerei hervor-

---

Vita di Michel Angelo Buonarroti. Roma 1553. — *Seconda edizione accresciuta: Firenze* 1746; — Neue Ausgabe: *Pisa,* 1823. — Quatremère de Quincy: *Histoire de Michel-Ange Buonarotti. Paris,* 1835. — Vergleiche: Beschreibung der Stadt Rom, Bd. II, Abth. 2, S. 254. ff. — U. a. m.

Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Michelange Buonarotti.*

Verzeichniss der nach Michelangelo gefertigten Kupferstiche: Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen. Leipzig, 1768, Band I, S. 355 ff.

gebracht hat, fällt bereits in den Beginn seines männlichen Alters; es ist jener Carton, den er im Wettstreit mit dem älteren Leonardo da Vinci verfertigte. Ueber die Veranlassung beziehe ich mich auf das, was ich hierüber bereits bei Leonardo bemerkt habe. Auch Michelangelo's Carton ist verloren (einer seiner Nebenbuhler, Baccio Bandinelli, soll ihn zerrissen haben); doch sind wir sowohl durch einige alte Kupferstiche, als auch durch andre Nachbildungen von dem grössten Theile der Composition unterrichtet*). Michelangelo wählte, wie ich erwähnt habe, den Anfang jener Schlacht, und zwar, wie sich wenigstens aus dem Vorhandenen ergiebt, den Moment, in welchem ein Haufe florentinischer Soldaten, die eben im Arno baden, unerwartet den Aufruf zum Kampfe vernimmt. Dies gab dem Künstler Gelegenheit, seine Kenntniss des Nackten in schönster und lebendigster Entwickelung zu zeigen. Alles ist hier in Bewegung. Die schon angekleideten, die noch halb oder ganz nackten Krieger stehen in hastigem Gedränge durch einander; einige klettern aus dem Wasser das steile Ufer empor, andre pressen die nackten Glieder in die engen Gewänder, noch andre eilen, bereits gerüstet, in die Schlacht hinaus; Michelangelo soll, nach dem Urtheile von Zeitgenossen **), nicht wieder etwas gleich Vollendetes geschaffen haben, welches Urtheil jedoch, wie es scheint, wohl nur mehr auf die Technik des Werkes zu beziehen sein dürfte. Dass dieses, sowie auch der Carton Leonardo's, als höchstes Förderniss in die Kunstbildung der jüngeren Zeitgenossen eingriff, habe ich ebenfalls schon erwähnt.

Die nächstfolgenden Jahre wurde Michelangelo wiederum 3.

*) Einzelne Figuren und Gruppen des Cartons, zum Theil unter dem Namen der „Kletterer" (*les Grimpeurs*) bekannt, in verschiedenen Kupferstichen von Marc-Antonio und von Agostino da Venezia. — Eine alte Kopie des Hauptheiles der Composition, grau in grau, in Oel gemalt, befindet sich zu Holkham, dem Landsitz des Grafen Leicester in England. S. Passavant, Kunstreise etc. S. 194. Gest. von Schiavonetti. Réveil, 541.

**) S. vornehmlich: *Vita di Benvenuto Cellini, l. I, c.* 2.

Digitized by Google

durch grosse plastische Arbeiten beschäftigt, indem ihn der Pabst Julius II. nach Rom berief und ihm die Anfertigung eines höchst prachtvollen Grabmonumentes auftrug, welches nachmals jedoch nur in einem geringen Theile zur Vollendung gekommen ist. Der Pabst selbst war die Hauptursache der Unterbrechung dieser Arbeit, indem er, abgesehn von manchen Misshelligkeiten, die zwischen ihm und dem Künstler verschiedentlich ausbrachen, den Plan gefasst hatte, von ihm die
4. Decke der grossen sixtinischen Kapelle, die noch immer ohne malerischen Schmuck dastand, mit Freskogemälden verzieren zu lassen. Michelangelo suchte diesen Auftrag, der jenes bereits begonnene Werk unterbrach und dessen Ausführung er sich vielleicht nicht gewachsen glaubte, anfangs von sich abzulehnen; da jedoch der Pabst ernstlichst darauf bestand, so begann er im J. 1508 die neue Arbeit und vollendete das ungeheure Werk ganz allein, ohne irgend eine fremde Beihülfe, in dem Zeitraume von etwa 3 Jahren*). Zwar hatte er sich zum Beginn der Arbeit ehemalige Mitschüler und Freunde aus Florenz kommen lassen, damit diese nach seinen Cartons die Gemälde ausführten, vielleicht jedoch auch, um ihnen die Technik des Freskomalens, darin er minder erfahren war, gründlich abzusehen. Als ihre Arbeit wenig genügend ausfiel, sandte er sie wieder heim, liess das Begonnene hinunterschlagen und machte sich allein ans Werk. — Die Gemälde an der Decke der sixtinischen Kapelle enthalten das Schönste von Allem, was Michelangelo in seinem langen thätigen Leben geleistet hat; hier zeigt sich sein grosser Geist in seiner edelsten Würde und höchsten Reinheit; hier tritt nichts von jenen Willkührlichkeiten dem Beschauer störend entgegen, zu denen ihn sein grosses Talent in andren Werken nicht selten verleitet hat. Die Decke wird durch ein

---

*) Nach übereinstimmenden Zeugnissen war Michelangelo nur 22 Monate mit der Ausführung der Gemälde beschäftigt. Doch kann in diesem kurzen Zeitraum unmöglich die Ausführung der Cartons mit eingeschlossen sein; daher die obige Annahme.

Digitized by Google

Spiegelgewölbe gebildet. Der mittlere flache Theil derselben enthält in einer Reihenfolge grösserer und kleinerer Bilder die bedeutendsten Geschichten der Genesis, d. h. die Erschaffung und den Sündenfall der Menschen, nebst dessen nächsten Folgen. In den grossen Dreieckfeldern des gewölbten Randes sind die sitzenden Gestalten von Propheten und Sibyllen*), als die Vorherverkünder der Erlösung, dargestellt; in den Stichkappen und den darunter befindlichen Bögen über den Fenstern die Vorfahren der heiligen Jungfrau, deren Reihenfolge unmittelbar auf den Erlöser hinüberleitet. Der äussere Zusammenhang dieser mannigfaltigen Darstellungen wird durch ein architektonisches Gerüst von eigenthümlicher Composition vermittelt, welches die einzelnen Gegenstände umschliesst, die Hauptmassen bedeutsam hervorhebt und dem Ganzen den Anschein derjenigen Festigkeit und freien Haltbarkeit giebt, welcher bei den an Decken befindlichen, also gewissermaassen hängenden Darstellungen so höchst nöthig ist und so selten gefunden wird. Zu diesem Gerüst ist hier auch eine grosse Anzahl von Figuren zu rechnen, welche an minder bedeutenden Stellen in Stein- oder Bronzefarbe, an bedeutenderen in natürlicher Farbe ausgeführt sind; sie dienen dazu, die architektonischen Formen zu stützen, zu tragen, auszufüllen und zu beschliessen; ich möchte sie am liebsten als die lebendigen Geister und Verkörperungen der Architektur bezeichnen. Es bedurfte eines Mannes, der gleich gross im Fache der Architektur und Sculptur, wie in dem der Malerei war, um ein architektonisches Ganze von so grossartiger Wirkung zu erfinden und die dekorativen Figuren in ihrer bedeutsamen plastischen Ruhe, zugleich aber in ihrer Unterordnung unter die Hauptgegenstände zu entwerfen, und um letztere in den für die Räumlichkeit günstigsten Maassen und Verhältnissen zu

---

*) Die Sibyllen stehen, nach der Legende des Mittelalters, den Propheten des alten Bundes zur Seite; ihr Amt war es, den H e i d e n die Zukunft des Erlösers zu verkündigen, wie dies von Seiten der Propheten für die J u d e n geschehen war.

Digitized by Google

halten. Manche Künstler der späteren Zeit (wie namentlich Annibale Caracci in der Gallerie des Palastes Farnese, §. 106, 15.) haben Aehnliches versucht, aber keiner hat es vermocht, den Gedanken des Ganzen in derselben inneren Nothwendigkeit zu erfassen und durchzuführen.

5. Die Geschichten der Genesis, wie sie Michelangelo an dem mittleren Theile dieser Decke ausgeführt hat, sind die erhabensten Darstellungen dieses Gegenstandes; in ihnen tritt das Wesen des schaffenden Weltgeistes lebendig vor die Augen des Beschauers. Michelangelo hat hier einen eigenthümlichen Typus für die Gestalt des allmächtigen Vaters erfunden, der mannigfach von seinen Nachfolgern (schon von Raphael) nachgebildet, aber von keinem übertroffen worden ist. Er stellt ihn in gewaltigem Fluge, hinrauschend durch die Lüfte, dar, umgeben von Genien, welche halb ihn tragen, halb von ihm getragen werden und von seinen flatternden Gewanden bedeckt sind; es sind die einzelnen Laute, die einzelnen Kräfte seines schöpferischen Wortes. So sehen wir ihn auf dem ersten Bilde, wo er mit der einen Hand der Sonne, mit der andern Hand dem Monde seine Bahn weiset. So auch auf dem zweiten Hauptbilde, wo er den ersten Menschen zum Leben erweckt. Hier liegt Adam am Ufer der Erde hingestreckt, im Begriff, sich emporzurichten; der Schöpfer berührt mit der Spitze seines Fingers den des Menschen und scheint so die Kraft und das Gefühl des Lebens in jenen hinüberzuströmen; es ist ein Bild von wunderbar tiefsinniger Composition und voll der edelsten Hoheit und Majestät in der Ausführung. — Nicht minder bedeutend ist das dritte Hauptbild, die Darstellung des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradiese. Hier steht der Baum der Erkenntniss in der Mitte, die Schlange, welche in den Oberkörper eines Weibes ausgeht, um dessen Stamm geschlungen; sie beugt sich seitwärts hinüber zu dem Paare, das zu sündigen im Begriff ist, und in dem man Gestalten voll eigenthümlich grossartiger Anmuth, besonders in der Eva, erkennt. Auf der andern Seite der Schlange, fast Rücken an Rücken mit ihr, schwebt der Engel

Digitized by Google

mit dem Schwerte, der die Gefallenen aus dem Paradiese vertreibt. Es liegt in dieser Doppelhandlung, in dieser Verbindung zweier, durch die Zeit getrennter Momente etwas eigenthümlich Poetisches und Bedeutsames; es ist Schuld und Strafe in Einem Bilde, und die nahe Zusammenstellung des Racheengels mit dem Dämon der Finsterniss, das blitzähnliche Hervorbrechen des ersten hinter dem Rücken des letzteren ist von tiefer, ergreifender Wirkung. — Das vierte Hauptbild enthält eine figurenreiche Darstellung der Sündfluth und ist eine der ausführlichsten dramatischen Compositionen Michelangelo's. — Auch die vier kleineren Zwischenbilder der Decke: Gott-Vater, das Licht von der Finsterniss theilend, — die Erschaffung der Eva — das Dankopfer des Noah, — Noah's Trunkenheit, haben eigenthümliche und grossartige Schönheiten.

Die Propheten und Sibyllen, in den Pendentifs des 6.
gewölbten Randes, sind der Dimension nach die grössten Figuren unter den Malereien der Decke; auch sie gehören zu den wunderbarsten Gestalten, welche die neuere Kunst ins Leben gerufen hat. Sie sind sämmtlich sitzend dargestellt, meist mit Büchern oder Schriftrollen beschäftigt, Genien neben oder hinter ihnen. Trauernd, sinnend, forschend oder in Begeisterung aufblickend sitzen diese mächtigen Wesen da; ihre Gestalt und ihre Bewegung, wie sie sich in den Formen selbst und in den Linien und Massen der Gewänder darstellen, sind von der grössten Würde und Majestät; in allen spricht sich deutlich der Charakter aus, dass sie den Schmerz einer zerrütteten, sündigen Welt zu begreifen und zu tragen vermögen und dass sie die Kraft haben, deren Blick auf den Trost der Zukunft hinzuleiten. Doch herrscht in ihnen zugleich die grösste Mannigfaltigkeit der Stellungen und des Ausdruckes, und eine jede dieser Gestalten ist auf die eigenthümlichste Weise individualisirt: Zacharias als Greis in hohem Alter, ruhig und überlegsam forschend; — Jeremias niedergebückt, versunken in die Gedanken eines bitteren, gewaltsamen Schmerzes; — Ezechiel, sich in hastiger Bewegung zu dem Genius

neben ihm umwendend, der in freudiger Offenbarung nach oben weist; u. s. w. So auch die Sibyllen: die Persische, ein mächtiges hohes Weib, wiederum hoch bejahrt; — die Erythräische voll der schönsten Kraft, der kriegerischen Göttin der Weisheit vergleichbar; — die Delphische, wie Kassandra, jungfräulich zart und anmuthvoll, aber auch sie kräftig genug, um den hohen Ernst der Offenbarung tragen zu können; u. s. w.

7. Die Vorfahren der heiligen Jungfrau stellen die mannichfaltigsten Familiengruppen dar, in denen sich, ohne Hindeutung auf besondre Handlungen und Verhältnisse (davon bekanntlich auch in der Schrift zumeist nichts erwähnt wird), nur eben das Beisammensein in der Familie und ein stilles Harren und Hoffen in die Zukunft ausspricht. Doch hat der Künstler diese Zustände zu den mannichfaltigsten Motiven zu benutzen und solcher Gestalt eine grosse Reihe verschiedener Gruppen darzustellen gewusst, welche sämmtlich durch eine eigenthümliche Abgeschlossenheit und durch eine grossartig schöne Auffassung der Verhältnisse des Familienlebens anziehen. Auch diese Gruppen und Gestalten gehören wiederum zu Michelangelo's edelsten Compositionen; in ihnen namentlich giebt er Beispiele einer Innigkeit und Zartheit, die, wenn sie auch immer das Gepräge seines erhabenen Geistes tragen, so doch nur selten in seinen Werken gefunden werden und die in allgemeiner Beziehung sehr interessante Vergleichungspunkte mit Raphaels heiligen Familien darbieten.

8. Noch sind unter den Deckengemälden der sixtinischen Kapelle vier besondere, historische Darstellungen zu erwähnen, welche sich in Gewölbkappen der vier Ecken befinden und Momente der Rettung des Volkes Israel darstellen: Judith, nachdem sie den Holofernes ermordet hat; — Goliath, von David besiegt; — das Wunder der ehernen Schlange; — die Bestrafung des Haman. Auch in diesen Gemälden offenbart sich der grosse Geist des Künstlers. Die Figur des an das Kreuz geschlagenen Haman auf dem letzten ist seit al-

Digitized by Google

ter Zeit als ein vorzügliches Meisterwerk, in Bezug auf die Darstellung schwieriger Verkürzungen, berühmt —

Nach diesen Werken beschäftigten den Künstler zumeist 9.
wiederum plastische und architektonische Arbeiten, unter denen vornehmlich der Bau der neuen Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz und die darin befindlichen Grabmäler der Mediceer die bedeutendsten sind. Erst in seinem sechzigsten Jahre wurde Michelangelo zu seinem zweiten grossen Werke im
Fache der Malerei berufen, zur Darstellung des jüngsten 10.
Gerichtes an der Hinterwand der sixtinischen Kapelle (60 Fuss hoch). Er begann dies Werk im Auftrage des Pabstes Clemens VII. und vollendete es innerhalb sieben Jahren, unter dem Pontificate Pauls III., im J. 1541. Dies ungeheure Werk steht mit der zahllosen Menge seiner Figuren, in der Kühnheit des Gedankens, in der Mannichfaltigkeit der Bewegungen und Ansichten jener Gestalten, in der Meisterschaft der Zeichnung, insbesondere in den ausserordentlichsten und schwierigsten Verkürzungen wiederum einzig in der Geschichte der Kunst da, aber es erreicht nicht mehr die Reinheit und Hoheit der Gemälde an der Decke.

Wir sehen in der oberen Hälfte des Bildes den Weltenrichter im Kreise der Apostel und Erzväter, denen sich auf der einen Seite die Märtyrer, auf der andern andre Heilige und eine weitere Schaar von Seligen anschliessen. Oberhalb, unter den beiden Bögen des Gewölbes, zwei Engel-Gruppen, welche die Instrumente der Passion tragen. Unter dem Erlöser eine andre Gruppe von Engeln, welche zur Auferweckung der Todten blasen und die Bücher des Lebens halten. Zur Rechten die Auferstehung und darüber das Aufschweben der Gebenedeiten. Zur Linken die Hölle und das Niederstürzen der Verdammten, die frech in den Himmel empordringen wollten.

Es ist der „Tag des Zornes" (*Dies irae*), den der Maler unsern Augen vorgeführt hat, der Tag, von dem uns jenes alte Kirchenlied sagt:

Digitized by Google

Quantus tremor est futurus,
Quando judex est venturus
Cuncta stricte discussurus).*

Zürnend wendet sich der Richter gegen die Seite der Verdammten und erhebt abwehrend, verwerfend, niederschmetternd seine Rechte gegen dieselben. Angstvoll hüllt sich Maria zu seiner Seite in ihre Gewande, indem sie sich zu den Begnadigten umwendet**). Die Märtyrer, zur Linken, erheben die Werkzeuge und Zeugnisse ihrer Marter anklagend gegen die, welche ihnen den zeitlichen Tod gebracht; die Engel, welche dieselben hier vom Eingange zum Himmel abwehren, vollstrecken das Rächeramt. Zagend und bang erstehen die Todten; langsam und wie von der Schwere der irdischen Natur gefesselt, erheben sich die Begnadigten zu den Seligen empor, und auch durch deren Schaaren verbreitet es sich wie ein geheimes Entsetzen, — Freude, Ruhe, Beseligung ist hier nicht zu finden.

Die Auffassung ist einseitig, wir dürfen es nicht läugnen; und diese Einseitigkeit hat auch auf die Ausführung der oberen Hälfte ungünstig eingewirkt. Wir sehen hier nicht, wie in andren Darstellungen verwandter Gegenstände, die Glorie des Himmels, nicht Wesen, welche das Gepräge einer höheren Heiligung und der Entäusserung menschlicher Schwächen tragen, vor uns, sondern überall noch den Ausdruck menschlicher Leidenschaft, menschlichen Strebens; wir sehen keinen Chor feierlich ruhender Gestalten, nicht jenen harmonischen Einklang klarer und grosser Linien, welcher vornehmlich durch eine festlich ideale Gewandung hervorgebracht wird, sondern

---

*) Welcher Schrecken wird da walten,
Wenn der Richter kommt zu schalten,
Streng mit uns Gericht zu halten.
(Uebs. von Simrock.)

**) Das Motiv beider Figuren ist, wie bereits früher bemerkt, dem alten Freskobilde Orcagna's im Campo Santo zu Pisa nachgebildet. (§. 25, s.)

Digitized by Google

ein Gewühl der mannigfachsten Bewegungen, nackte Körper in unruhigen Stellungen und ohne jene, durch heilige Ueberlieferung feststehende Charakteristik. Die Hauptgestalt des ganzen Bildes vornehmlich, Christus, zeigt uns keine andre Eigenschaft, als nur die des Richters; er ist ohne allen Ausdruck göttlicher Majestät, wir fühlen es nicht, dass es der Erlöser ist, der hier das Richteramt verwaltet. Die ganze obere Hälfte des Bildes zeigt mannigfach Schweres bei aller meisterlichen Kühnheit der Zeichnung, Unklares trotz der Sonderung in einzelne Haupt- und Nebengruppen, Willkührliches bei der grossartigen Anordnung des Ganzen.

Lassen wir aber dies einseitige Hervorheben eines einzelnen Momentes gelten, so erscheint schon jene obere Hälfte von eigenthümlich bedeutender Gesammtwirkung; auch treten die einzelnen Mängel bei der grösseren Entfernung dieser Theile des Bildes vom Auge des Beschauers minder auffällig hervor. Des höchsten Ruhmes würdig aber ist dann die untere Hälfte des Bildes. Von jenem schweren und langsamen Emporsteigen und Emporziehen der Begnadigten an, walten hier alle Stufen von Befangenheit, Angst, Entsetzen, Grimm und Verzweiflung. An geeignetster Stelle offenbart sich hier, in dem convulsivischen Kampfe der Verworfenen mit den bösen Dämonen, jenes übermässige leidenschaftliche Element und die, zum Ausdruck desselben nothwendige ausserordentliche Kunstfertigkeit des Meisters. Dabei herrscht durchweg, in den Gestalten derjenigen sowohl, welche der gänzlichen Verzweiflung Preis gegeben sind, als in denen der höllischen Peiniger, ein eigenthümlich tragischer Adel, ein grossartiges, ergreifendes Pathos, — so dass die Darstellung des Schrecklichen hier nicht nur das Gemüth des Beschauers nicht abstösst, sondern in derjenigen wahrhaft sittlichen Reinigung erscheint, welche das Wesen des höheren Kunstwerkes bedingt; dass überhaupt dies Gebiet der Kunst in den, in Rede stehenden Theilen des Bildes seine höchste Vollendung feiert.

Die Nacktheit fast aller Gestalten dieses Bildes hat mannigfach, und schon bei Lebzeiten des Künstlers, Anstoss ge-

Digitized by Google

geben. Pabst Paul IV., freilich ein wenig kunstliebender Mann, wollte dasselbe herunter schlagen lassen, bis, durch anderweitige Vermittelung, gestattet wurde, dass Daniel von Volterra, einer von Michelangelo's Schülern, einige der auffallendsten Blössen mit Gewändern bedeckte, was ihm den Spottnamen des Hosenmachers (braghettone) zuzog. Auch später wurde dies Verfahren frömmelnder Decenz noch an verschiedenen Stellen angewandt, wodurch allerlei Lappen entstanden sind, die allerdings die freie Wirkung des Bildes mannigfach verkümmern.

11. Eine sehr vorzügliche Copie des Werkes im kleinen Maassstabe (7½ Fuss hoch), die von Marcello Venusti unter den Augen des Meisters angefertigt wurde, befindet sich im borbonischen Museum zu Neapel. —

12. Aus derselben Zeit etwa, in welcher Michelangelo das jüngste Gericht malte, rühren noch zwei vorzügliche Freskogemälde her, welche er an den Seitenwänden der paulinischen Kapelle des Vatikans ausgeführt hat. Diese Gemälde sind wenig beachtet und durch Lampenqualm beträchtlich verschwärzt, so dass selten von ihnen die Rede ist. Auch ist das eine, welches die Kreuzigung Petri darstellt, unter dem grossen Fenster der Kapelle befindlich und somit im ungünstigsten Lichte; ausgezeichnet ist dasselbe in Rücksicht auf die grossartig strenge Composition. Das auf der gegenüberstehenden Wand, die Bekehrung des Saulus, ist noch immer leidlich sichtbar. Hier sieht man den grossen Heereszug des Saulus, der ins Bild hinein bergauf geht. Christus stürzt ihm aus dem Gewitterglanze, von Engelschaaren umgeben, entgegen. Saulus liegt, in prächtiger Entwickelung einer edlen Gestalt, auf den Boden gestreckt, die Seinen stürzen zu den Seiten oder stehen gelähmt vom Donner da. Man erkennt auch hier eine treffliche Anordnung in den Gruppen und einzelne höchst würdige Gestalten; eine Gemessenheit und Ruhe, welche, im Vergleich mit dem jüngsten Gerichte, für das in Rede stehende Bild nicht unvortheilhaft erscheint. —

Was man in den Gallerieen unter dem Namen des Mi-

Digitized by Google

chelangelo sieht, ist fast niemals ächt; er hat nur höchst selten die Hand an Staffeleibilder gelegt. Die Tribune der Uffizien zu Florenz bewahrt ein mit Temperafarben gemaltes 13.
Rundbild der heiligen Familie, welches vielleicht das einzige, durch historische Zeugnisse bestätigte Staffeleibild Michelangelo's ist. Es gehört in seine frühere Zeit, ist aber eins von seinen wenigst anziehenden Erzeugnissen, affektirt in der Composition, hässlich und manierirt in der Ausführung. — In der Gallerie Pitti zu Florenz sieht man, unter seinem Na- 14.
men, ein Bild der drei Parzen, strenge, scharfe, bedeutsame Gestalten, welches indess schwerlich ächt sein dürfte. — Eine Darstellung der Leda, welche Michelangelo ebenfalls in Tem- 15.
pera gemalt hat, scheint verloren zu sein; im königl. Schloss zu Berlin findet sich eine alte Kopie dieser grossartigen Composition, die mannigfach als das Original angeführt wird.

Michelangelo bezeugte überhaupt wenig Neigung zur Anfertigung von Staffeleibildern; doch liess er Manches von seinen Schülern und andren Künstlern nach seinen Zeichnungen und Cartons ausführen. Es haben sich solcher Gestalt mehrere seiner Compositionen in mannigfachen Nachbildungen verbreitet, in denen immer der grossartige majestätische Geist des Meisters den Grundton angiebt, deren besonderer Werth indess freilich von den grösseren oder geringeren Fähigkeiten der einzelnen, dabei benutzten Maler abhängt. Eine der verbreitetsten und schönsten Compositionen dieser Art ist eine heilige Familie, wo das Kind mit herabhängendem Arme 16.
auf dem Schoosse der Jungfrau schläft und auf der einen Seite der kleine Johannes, der ein Pantherfell trägt, auf der andern der heil. Joseph schweigend zuschauen. Die verschiedenen Exemplare dieses Bildes unterscheiden sich durch kleine Abänderungen; eins der vorzüglichsten befand sich vor einigen Jahren bei den Kunsthändlern Gebr. Woodburn zu London. — Nicht minder grossartig ist die Darstellung einer Pietà, 17.

---

§. 67, 13. Vasari, im Leben Michelangelo's.

der Leichnam Christi im Schoosse der Maria und seine Arme von zwei Engelknaben gehalten, davon ein kleines Exemplar
18. in der Münchner Gallerie. — Mehrfach ist ferner eine Darstellung Christi am Oelberge vorhanden (zu Berlin, Wien, München etc.); deren Originalzeichnung sich in der Gallerie der Uffizien zu Florenz befindet. Es ist eine Doppelhandlung: Christus, auf der einen Seite betend, auf der andern die schlafenden Jünger aufweckend. — Höchst grossartig und voll fei-
19. erlicher Würde ist eine Verkündigung Mariä in der Gallerie des Herzogs von Wellington zu London; die Originalzeichnung ebenfalls in den Uffizien zu Florenz. — Besonders
20. häufig kommen Bilder des gekreuzigten Heilandes vor, wie u. a. ein treffliches, von Fra Sebastiano del Piombo gemaltes Exemplar sich in der Gallerie des Berliner Museums befindet. U. s. w.

Derselbe grossartige Sinn, der aus Michelangelo's religiösen Bildern spricht, waltet auch in seinen, der antiken Mythologie entnommenen Darstellungen, deren Inhalt die Freude der Sinnenwelt ist. Schon die obenerwähnte Leda giebt ein sehr bedeutsames Beispiel der hohen Würde und Reinheit, mit welcher er die Gegenstände dieser Art auffasste. Hieher gehört
21. auch das Bild der Venus, welche von Amor geküsst wird, ein Bild von wunderbarer Freiheit, Kraft und Lebensfülle. Eine meisterliche Ausführung dieser Composition von der Hand des Pontormo befindet sich im königl. Palaste von
22. Kensington bei London; der Originalcarton und eine minder bedeutende Wiederholung von einem der Schüler Michelangelo's im Museum von Neapel. — Auch ist zu dieser Klasse von Darstellungen ein in mehreren Exemplaren vorhandenes
23. Gemälde des Ganymed zu rechnen, der von dem Adler in göttlichem Sturme durch die Luft getragen wird; ein vorzüglich schönes Exemplar befindet sich in der Gallerie des königl. Schlosses zu Berlin, ein andres in dem ebengenannten Palaste zu Kensington.

24. Das Werk, welches die letzten Jahrzehnte des grossen Künstlers beschäftigte, ist der Bau der Peterskirche zu Rom,

Digitized by Google

den er ohne irgend einen Lohn, einzig zur Ehre Gottes, nach eignem Plane und mit eiserner Kraft seiner Vollendung nahe gebracht hat, während die früheren Anfänge dieses Baues immer wieder ins Stocken gerathen waren. Michelangelo erscheint in diesem Werke zwar nicht frei von mancherlei Willkührlichkeiten, die Anlage des Ganzen aber so eigenthümlich grandios, dass dieses Gebäude, wenn nicht spätere Anfügungen den Totaleindruck beeinträchtigt hätten, zu den erhabensten Werken der neueren Baukunst gehören würde.

§. 68. Unter den Schülern des Michelangelo er- 1.
wähne ich zuerst des Marcello Venusti, der vornehmlich Vieles nach den Zeichnungen des Meisters gearbeitet hat und durch eine zarte, saubere Ausführung ausgezeichnet ist (s. oben §. 67, 11.). — Zu ähnlichen Zwecken bediente sich Michel-
angelo auch gern des schon genannten Venetianers Fra Se- 2.
bastiano del Piombo, indem er auf solche Weise die eigne gediegene Zeichnung und das schöne Colorit der venetianischen Schule vereinigt zu sehen, und der Schule Raphaels, mit der er mannigfach in Opposition stand, ein Gegengewicht hinzustellen hoffte. Ueber eins der bedeutendsten Werke, welche solcher Gestalt entstanden sind, siehe unten §. 96, 15.

Der bedeutendste und selbständigste Schüler Michelange- 3.
lo's ist Daniele Ricciarelli, gew. Daniele da Volterra genannt, ein Künstler, welcher die Eigenthümlichkeiten des Meisters mit Glück in sich aufzunehmen wusste, wenngleich er freilich dessen Erhabenheit auf keine Weise erreichte. Da-
niele's vorzüglichstes Gemälde ist eine figurenreiche Kreuzab- 4.
nahme in der Kirche Sta. Trinità de' Monti zu Rom, ein grossartig leidenschaftliches, mächtig bewegtes Werk. — Ein sehr
berühmtes Gemälde von ihm, den bethlehemitischen Kin- 5.
dermord darstellend, befindet sich in der Tribune der Uffizien zu Florenz, ein Bild von mehr als siebenzig Figuren; es ist aber kalt und von berechneter Composition. — Auch soll

§. 68, 3. Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Daniele Ricciarelli.*

Daniele Theil haben an jenen Bemalungen der Aussenwände römischer Paläste, dergleichen zu seiner Zeit sehr beliebt war;
6. so schreibt man ihm die grau in grau gemalten Darstellungen aus der Geschichte der Judith zu, welche noch gegenwärtig die hintere Façade des Palastes Massimi schmücken; diese Arbeiten sind tüchtig, doch, wie es scheint, ohne rechte innere Energie.

Dritter Abschnitt.

Andre Meister von Florenz.

§. 69. Neben Leonardo und Michelangelo bildeten sich sodann in Florenz noch verschiedene andere Künstler, welche zwar nicht zu solcher Tiefe und Erhabenheit, wie jene beiden, gediehen sind, welche aber in eigenthümlicher Vollendung ihren Platz zu deren Seiten behaupten.

1. Der erste von diesen ist Baccio della Porta, welcher nachmals, als er in das Dominikanerkloster S. Marco zu Florenz trat, den Namen Fra Bartolommeo annahm (geb. 1469, gest. 1517). Ursprünglich in der Schule des Cosimo Rosselli gebildet, empfing er nachmals, wie es scheint, vornehmlich durch die Werke des Leonardo diejenige Richtung, die seiner Eigenthümlichkeit angemessen war. Fra Bartolommeo war ein Künstler voll stillen Ernstes, voll schlichter Würde und Anmuth. Der religiöse Ausdruck seiner heiligen Gestalten ist nicht mehr, wie bei den älteren Meistern, gemüthlich befangen, sondern mehr aus einer bewussten Erhebung hervorgegangen. Eine edle Milde, wie sie das Eigenthum des Leonardo und seiner Schule ist, verbreitet sich über dieselben, und seine Madonnen verbinden mit dem Gepräge

Digitized by Google

der Heiligung zugleich den Ausdruck einer schönen Weiblichkeit. Aber der Kreis, in welchem Fra Bartolommeo sich mit Glück bewegt, ist nicht weit gezogen; es fehlt ihm insgemein an derjenigen innerlichen Kraft, welche zur Durchdringung und Vollendung grossartig erhabener Aufgaben nöthig ist; er erscheint in solchen auf der einen Seite nicht selten kalt und abgemessen, auf der andern unruhig und hastig. Was seine Technik anbetrifft, so ist sein Colorit, besonders im Nackten, ungemein weich; auch im Faltenwurfe ist er sehr ausgebildet. (Er zuerst führte den Gebrauch des hölzernen Gliedermodells ein, welches das Studium der Falten so sehr erleichtert). Seine Compositionen stellen häufig nur einfache Madonnen, von Heiligen umgeben, dar, wobei er jedoch durch prachtvolle Architekturen und kunstreiche Gruppenvertheilung zu imponiren weiss. Mit besonderer Vorliebe bringt er auf solchen Gemälden Engelknaben an, welche bald sitzend und musicirend, bald, wie sie im Fluge die Himmelskönigin umschweben, oder wie sie den Mantel oder den Thronhimmel derselben tragen, dargestellt sind. — Aus der früheren Zeit des 2.
Fra Bartolommeo befinden sich ein Paar kleine, miniaturartig gemalte Täfelchen in der Gallerie der Uffizien zu Florenz; sie stellen die Geburt und die Beschneidung Christi dar und sind ungemein schön und würdig in der Composition, mit trefflicher Anordnung der Gewandung und äusserst sauber ausgeführt. Schon in diesen Werken kündigt sich das schöne Talent des Künstlers an, welches jedoch in eigentlicher Bedeutung erst in späterer Zeit hervortrat. Im J. 1500 war er 3.
nemlich, durch die Hinrichtung des Savonarola, seines innigst verehrten Freundes, in tiefster Seele getroffen, ins Kloster gegangen und hatte vier Jahre hindurch keinen Pinsel angerührt. Dann erwachte jedoch seine Liebe zum Leben und zur Kunst aufs Neue, und namentlich war es der junge Raphael, der, als er im Jahre 1504 nach Florenz kam, freundschaftlich fördernd auf ihn einwirkte. — Zu den vorzüglichsten Darstellungen, die von Fra Bartolommeo's Pinsel erhalten sind, gehören zuerst einige einfache Madonnen mit dem Kinde, dergleichen

Digitized by Google

in mehreren Gallerien vorkommen (einige der schönsten in
4. den Uffizien und in der Akademie zu Florenz), oder Altarblätter, wo der Madonna mehrere Heilige zugeordnet sind. Ein solches Bild, welches die Schutzheiligen von Florenz enthält, ist ebenfalls in den Uffizien vorhanden. Es ist eine eigenthümlich würdige und lebendige Composition (die Madonna im Schoosse der Anna, eine Stufe tiefer), leider jedoch nur grau in grau gemalt, gewissermaassen nur der Carton, indem der Künstler vor der Ausführung des Bildes starb. — Die trefflichsten Altarbilder dieser Art sind in Lucca vorhanden;
6. namentlich zeichnet sich unter diesen die in S. Romano befindliche Madonna della Misericordia aus, welche in holdseliger Geberde unter einer Schaar Andächtiger sitzt, und sie unter ihrem Mantel vor dem Zorn des Himmels schützt.
7. — Reich an Gemälden von Fra Bartolommeo ist sodann die Gallerie des Palastes Pitti zu Florenz. Das berühmteste der hier befindlichen Bilder ist die Figur eines heil. Marcus, welches Bild seiner Erhabenheit wegen hoch gerühmt wird, worin ich jedoch, nach meinem Gefühle, jenen Ausdruck männlicher Kraft vermisse, von dem ich vorhin sprach. Aehnlich,
8. wenngleich nicht so bedeutend, sind zwei Prophetengestalten in der Tribune der Uffizien. Ungleich schöner und von einer
9. eigenthümlich rhythmischen Feierlichkeit und Würde ist das Bild eines heil. Vincentius, welches aus dem Kloster S. Marco in die Gallerie der Akademie hinübergeführt ist. Indem ich Andres, was in den Gallerieen von Florenz vorhanden ist, übergehe, erwähne ich jedoch noch eines sehr interessanten,
10. leider auch sehr verdorbenen Freskogemäldes von der Hand des Fra Bartolommeo, welches die Wand einer Kapelle, die sich in einem kleinen Hofe von S. Maria Nuova befindet, schmückt. Dasselbe stellt das jüngste Gericht dar und erinnert in den zu den Seiten Christi sitzenden Aposteln auffallend an Raphaels Disputa und mit dieser an jenes jüngste Gericht des Orcagna im Campo Santo zu Pisa. Ausgezeichnet ist hier besonders die Gewandung der Apostel. — Ausserhalb Toskana sind Werke des Fra Bartolommeo ziemlich selten.

Digitized by Google

Zu den bedeutenderen gehört eine Darstellung im Tempel, 11.
die sich in der k. k. Sammlung zu Wien befindet; eine saubere Skizze desselben Bildes ist in der Gallerie der Uffizien 12.
zu Florenz.

Mariotto Albertinelli war der Freund und Mitschüler des Fra Bartolommeo und ein Nachahmer seines Styles.
Von ihm befindet sich ein höchst ausgezeichnetes Bild in der 13.
Gallerie der Uffizien, die Heimsuchung Mariä darstellend. Es enthält nur die beiden Gestalten der Maria und Elisabeth, aber es zeigt in diesen eine sehr schöne, einfache und grossartige Anordnung, eine treffliche Zeichnung, ein sehr kräftiges, warmes Colorit und den schönsten, innigsten Ausdruck, der nur in etwas befangen ist. Die Akademie zu Flo- 14.
renz besitzt ebenfalls mehrere tüchtige, im Einzelnen anmuthvolle Bilder von der Hand dieses Meisters. — Im Berliner 15.
Museum befindet sich eine Himmelfahrt der Maria, deren obere Hälfte von Fra Bartolommeo, die untere von Mariotto Albertinelli gemalt ist.

Schüler des Fra Bartolommeo war u. a. Fra Paolo da Pistoja. Die k. k. Gallerie zu Wien besitzt von ihm ein 16.
grosses Altarblatt im Style des Meisters. Er erbte dessen Handzeichnungen und benutzte dieselben zu seinen Bildern. Von diesem kamen die Zeichnungen an eine Dominikanernonne, Plautilla Nelli, welche sich ebenfalls nach ihnen 17.
bildete. Sie erscheint als eine gemüthlich schwache Nachahmerin des Fra Bartolommeo.

§. 70. In ähnlicher Richtnng wie Fra Bartolommeo bil- 1.
dete sich ein jüngerer Florentiner: Andrea Vanucchi, gewöhnlich Andrea del Sarto (von des Vaters Gewerbe) genannt. (Geb. 1488, gest. 1530.) Doch ist es weniger, wie bei Fra Bartolommeo, der Ausdruck religiösen Ernstes, einer gemüthvollen Versenkung in heilige Gegenstände, was aus Andrea's Bildern dem Beschauer entgegentritt; sie tragen im Gegentheil

---

§. 70, 1. Biadi: *Notizie inedite della vita d'Andrea del Sarto, raccolte da manoscritti e documenti autentici. Firenze*, 1830. — Andrea del Sarto. Von Alfred Reumont. Leipzig, 1835.

Digitized by Google

grösstentheils das Gepräge einer einfachen liebenswürdigen Heiterkeit, eines kindlich schuldlosen Frohsinnes. Eine reiche Phantasie ist dem Andrea ebenfalls nicht eigen, wie sich dies namentlich aus seinen historischen Gemälden ergiebt; aber man sieht seine mannigfachen Madonnenbilder immer gern, so lange er eigenthümlich bleibt, oder so lange sein schönes Talent nicht in flache Manier ausartet. Ursprünglich war Andrea del Sarto Schüler des Pier di Cosimo und hat allerdings in manchen Einzelheiten Einiges von dem Meister beibehalten (was z. B. aus seinen kleineren Bildern mit landschaftlichen Gründen hervorgeht); doch entwickelte er sich bald in selbständiger Weise, anfangs noch jugendlich schüchtern und strenge, später in einer eigenthümlich weichen und zarten Modellirung.

2. Zu den frühesten Werken des Andrea gehören einige der Fresken, welche er im Vorhofe der Compagnia dello Scalzo zu Florenz ausgeführt hat. Die sämmtlichen an diesem Orte vorhandenen Malereien sind grau in grau gemalt und stellen, mit Ausnahme einiger allegorischer Figuren, die Geschichte des Täufers Johannes dar. Die ersten Darstellungen, welche Andrea hier malte, sind: die Taufe Christi, die Predigt Johannis und die Taufe des Volkes durch Johannes; diese verbinden mit der trockenen und eckigen Manier der älteren Schule bereits eine erfreuliche und richtige Zeichnung, sowie eine würdige Charakteristik. Die andren Bilder, welche Andrea in diesem Hofe gemalt hat, gehören in die spätere entwickelte Zeit des Künstlers und sind von ungleichem Werthe; sehr vorzüglich jedoch ist die zuletzt gemalte Darstellung der Geburt Johannis, eine einfache, effektreiche Composition mit ungemein schönen Gestalten. Die Malereien haben zwar sehr gelitten, doch sind sie noch immer ziemlich deutlich zu erkennen. — Der Ruf, welchen die Ausführung jener erstgenannten Fresken hervorbrachte, war Veranlassung, dass dem
3. Andrea eine andre ähnliche Arbeit im Vorhofe der Kirche

---

§. 70, 2. *Pitture a fresco di Andrea del Sarto. Firenze* 1823.

Digitized by Google

SS. Annunziata zu Florenz aufgetragen ward. Hier war bereits durch Alessio Baldovinetti eine Geburt Christ begonnen, durch Cosimo Rosselli ein andres Bild gemalt worden. Andrea begann zunächst mit der Geschichte des heil. Philippus Benizzi, welche er in fünf grossen und farbigen Bildern ausführte. Diese Darstellungen gehören zu dem Schönsten, was Andrea geleistet hat; sie sind ungemein einfach, im Einzelnen selbst noch strenge gemalt, aber mit einer eigen schlichten Würde, welche man sehr selten in seinen übrigen Werken wiederfindet; eigenthümlich sind diesen Bildern auch die schönen landschaftlichen Gründe. In Hinsicht auf Composition, auf lebendiges Interesse an der vorgehenden Handlung ist das vierte Bild besonders ausgezeichnet, welches den Tod des heil. Philippus und die Auferweckung eines Knaben darstellt; in Hinsicht auf Harmonie der Beleuchtung und des Colorits steht die fünfte am höchsten: die Heilung der Kinder durch das Gewand des Heiligen. Etwas später malte Andrea in dem- 4.
selben Vorhofe noch die Geburt Mariä, ebenfalls ein vorzügliches Werk, und eine figurenreiche Anbetung der Könige. Aus beträchtlich späterer Zeit (vom J. 1525) rührt ein andres 5.
Gemälde Andrea's her, welches in dem grossen Hofe desselben Klosters, in der Lünette über der Eingangsthür gemalt, und unter dem Namen der Madonna del Sacco bekannt ist: eine einfache heil. Familie, in welcher der heil. Joseph dargestellt ist, wie er sich sitzend an einen Sack lehnt; es ist eins der gerühmtesten Gemälde Andrea's, von edlen grossartigen Formen, voll schöner Ruhe und mit meisterhaft behandelten Gewändern.

Ehe ich zu Andrea's Staffeleibildern übergehe, will ich 6.
noch eines andern bedeutenden Freskobildes seiner Hand erwähnen, welches sich in dem Refektorium des Klosters S. Salvi bei Florenz befindet. Es rührt ebenfalls aus seiner späteren Zeit her (1526—27) und stellt das Abendmahl dar, — in der bekannten Anordnung (wie z. B. Leonardo's Abendmahl — nur freilich diesem in der geistreichen und tiefsinnigen Durchdringung des Gegenstandes nicht zu vergleichen), mit

Digitized by Google

einer eigenthümlichen Gruppeneintheilung und mit schöner Charakteristik der einzelnen Gestalten.

Sehr zahlreich sind Andrea's Staffeleibilder, welche sich meist in dem einfachen Kreise der Madonnen, der heiligen Familien und ähnlicher Altardarstellungen bewegen; in ihnen zeigt sich seine Eigenthümlichkeit in freister Entfaltung. Sehr selten sind Bilder dieser Art aus seiner früheren Zeit; eins derselben, jedoch, welches er für das Kloster S. Gallo malte und
7. welches gegenwärtig sich in der Gall. Pitti befindet (n. 124), zeigt einen schöneren und tieferen Ernst, als man sonst bei ihm gewohnt ist; es stellt eine Verkündigung dar und erinnert in Etwas an Francia. In andren Bildern, wie z. B. in einer
8. andren Verkündigung ebendaselbst (n. 27.), sieht man entschiedenen Einfluss Michelangelo's, von dem man nicht sagen kann, dass er auf die Richtung Andrea's günstig gewirkt habe. Die schönste Entfaltung der dem Andrea eigenthümlichen Darstel-
9. lungsweise sieht man an der sogenannten Madonna di San Francesco, welche sich in der Tribune der Uffizien zu Florenz befindet: Maria mit dem Kinde, auf einem Altärchen stehend und von zwei Engelknaben gehalten, Franciscus und Johannes der Evangelist zu ihren Seiten; beide Heilige von schönem, würdigem und mildem Ausdruck. Auch ausserdem findet man eine reiche Anzahl mehr oder minder trefflicher
10. Gemälde Andrea's in den florentinischen Gallerieen, vornehmlich in der des Palastes Pitti.

11. Im J. 1518 war Andrea von dem kunstliebenden Könige Franz I. nach Frankreich berufen worden und hatte dort für den König und die Grossen des Hofes eine Anzahl Gemälde gefertigt, von denen noch gegenwärtig mehrere eine Zierde des Pariser Museums sind. Er war dort sehr wohl aufgenommen worden und auf eine Weise belohnt, wie er es in Florenz nimmer erwarten konnte. Gleichwohl liess er sich durch die Bitten seiner eigensinnigen und herrschsüchtigen Frau bestimmen, Paris bereits im folgenden Jahre unter einem ersonnenen Vorwande zu verlassen, ja sogar Gelder, welche der König ihm zum Ankauf von Kunstwerken nach Italien mitge-

Digitized by Google

geben hatte, zu veruntreuen. Nachmals gereuete ihn dieser leichtsinnige Schritt höchlichst, aber es gelang ihm nie, die Gunst des Königs wieder zu gewinnen. Gewiss ist diese Begebenheit, die ihm auch in der Heimath vielfachen Vorwurf zuzog, nicht ohne hemmenden Einfluss auf die freie Uebung seines Talents gewesen.

Auch ausserhalb Florenz und Paris sind Gemälde von Andrea nicht selten; so findet man deren z. B. mehrfach in römischen Gallerieen, namentlich in der des Palastes Borghese. 12.
Einige sehr ausgezeichnete in München, in Wien, Berlin, Dresden 13.
u. s. w. Doch ist keinesweges Alles, was seinen Namen trägt, ächt. In Dresden ist eins seiner letzten und berühmtesten 14.
Gemälde: das Opfer Abrahams vom J. 1529.

Der Weise des Andrea ziemlich nahe steht sein Freund und Arbeitsgenosse Marco Antonio Franciabigio, ohne dass er jedoch die freie Naivetät des ersteren erreichte. Neben den Arbeiten Andrea's im Vorhofe des Scalzo malte er 15.
zwei Gemälde: Johannes, der von seinen Eltern gesegnet wird, um in die Wüste zu gehen, und dann dessen erste Begegnung mit dem jugendlichen Christus; im Vorhofe von SS. 16.
Annunziata malte er die Vermählung der Maria; — in all diesen Werken erscheint er als ein glücklicher Nacheiferer des Freundes. (Als jene Vermählung der Maria vor der Vollendung von den Mönchen des Klosters aufgedeckt ward, so erzürnte dies den Künstler so sehr, dass er einige Hammerschläge gegen den Kopf der Maria führte und von der Vernichtung des Ganzen nur mit Mühe zurückgehalten werden konnte. Die Spuren dieser Schläge sind noch gegenwärtig vorhanden, da weder Franciabigio noch irgend ein andrer Maler sich zur Restauration verstehen wollte). — In seinen Staffeleigemälden ist er selten bedeutend.

Schüler des Andrea war Jacopo Carucci, gewöhnlich Pontormo, nach seiner Vaterstadt, genannt, ein Künstler, der die Eifersucht des Meisters so rege machte, dass dieser ihn durch unartige Behandlung nöthigte, sein Atelier zu verlassen. In der Vorhalle von SS. Annunziata ist von ihm eine 17.

Heimsuchung Mariä, ein Gemälde von eigenthümlich grossarti-
18. gen Formen. In den Uffizien ein ausgezeichnetes Portrait des Cosmo de' Medici, von lebendiger, warmer Farbe. Auch an
19. andern Orten (z. B. im Berliner Museum) kommen vortreffliche Portraitbilder von seiner Hand vor.

20. Sodann sind besonders noch zwei Schüler Andrea's, Jacone und Domenico Puligo zu erwähnen, welche vielfach Theil an den Werken des Meisters hatten. Bilder des letzteren, namentlich mehrfach vorkommende heilige Familien, sind fast ganz in der Weise des Andrea ausgeführt und gelten nicht selten als Arbeiten des Meisters.

§. 71. Gleichzeitig mit Andrea und den genannten Künst-
1. lern war in der Vorhalle von SS. Annunziata auch der Florentiner Rosso beschäftigt, welcher dort die Himmelfahrt der Maria malte, ein eigenthümlich bewegtes und feierliches Bild, aber minder edel und klar als die andern Fresken jenes Ortes und schon nicht frei von Hinneigung zu Manier. Ueberhaupt ist diesem Künstler ein gewisser phantastischer Zug eigen, der ihn von den übrigen Florentinern der Zeit unterscheidet. In den Gallerieen von Florenz, so wie an andern Orten Italiens, finden sich manche Bilder seiner Hand, doch
2. ist er dort im Ganzen selten. Seine thätigste Zeit verlebte Rosso in Frankreich, im Dienste Franz I., für den er die künstlerischen Ausschmückungen des Palastes von Fontainebleau leitete. Er starb dort im J. 1541.

3. Mit einem höchst ausgezeichneten Talente war Ridolfo Ghirlandajo begabt, der Sohn des Domenico Ghirlandajo, der aus der Schule des Vaters und Oheims (Davide Ghirlandajo) in die des Fra Bartolommeo übergegangen war und sich dort zu schöner Selbständigkeit gebildet hatte. Als Raphael im J. 1504 nach Florenz kam, trat Ridolfo mit diesem in ein sehr nahes Freundschaftsverhältniss, und Raphael wünschte später dringendst, dass er an seinen grossen Arbeiten im Vatikan zu Rom Theil nehmen möchte; doch hat Ridolfo dieser
4. Aufforderung nicht Folge geleistet. Zwei seiner Gemälde, die in der Gallerie der Uffizien zu Florenz aufbewahrt werden,

Digitized by Google

lassen es erkennen, wie nah er in jener Zeit an Raphaels aufstrebendes Talent heranreichte: sie stellen den heil. Zenobius dar, wie er einen todten Knaben auferweckt, und wie sein Leichnam in die Kathedrale von Florenz hinübergeführt wird; sie sind ungemein schön gemalt und vornehmlich in den Köpfen des höchsten Ruhmes werth. Leider hat dieser Künstler nachmals die so rühmlich eingeschlagene Bahn verlassen und ist aus einem Künstler ein Handwerker geworden.

Ich beschliesse die Reihe der florentinischen Künstler dieser Zeit mit dem Raffaellino del Garbo, einem Schüler des Filippino Lippi. Dieser Künstler (1476—1524) zeigt in seinen früheren, mehr alterthümlichen Werken eine eigenthümliche Liebenswürdigkeit; es ist etwas zart Gemüthvolles darin, was ungefähr der Richtung des Lorenzo di Credi entspricht, aber in noch zierlicherer Weise durchgebildet ist. Das Museum von Berlin besitzt fünf Gemälde des Raffaellino, 5.
unter denen zwei grössere Altartafeln (I, 179, 199), vor Allen jedoch eine Madonna mit dem Kinde und zwei musicirenden Engeln (I, 194.), in der angegebenen Beziehung ausgezeichnet sind. — Später folgte der Künstler jener Richtung der neueren Kunst, welche von Michelangelo und Raphael ausgegangen war, doch wusste er dieselbe nicht mit Glück zu behandeln. Ein Beispiel von seinen Arbeiten aus späterer Zeit 6.
sind die Deckengemälde der Kapelle des heil. Thomas von Aquino in der Kirche S. Maria sopra Minerva zu Rom, deren Wände durch seinen Meister Filippino Lippi gemalt waren.

Digitized by Google

Vierter Abschnitt.

Raphael.

§. 72. Ich gehe nunmehr auf einen Künstler über, welcher wiederum zu den grössten der neueren Zeit gehört, auf Raphael Sanzio von Urbino; geboren nach der gewöhnlichen Angabe (bei Vasari), am Charfreitag 1483, gestorben am Charfreitag 1520. Letzteres war der 6te April, ersteres der 28ste März. Seiner Grabschrift zufolge starb er jedoch an seinem Geburtstage, und auch ein anderes Zeugniss nennt

---

§. 72. Sehr reiche Literatur. Die wichtigsten selbständigen Schriften sind, nächst der von Vasari gelieferten Biographie: — Angelo Comolli: *Vita inedita di Raffaello da Urbino, illustr. con note. Roma* 1790; — zweite Ausgabe: 1791; — übersetzt: Das Leben Raphaels von einem unbekannten Gleichzeitigen. München, 1817. — Carlo Fea: *Notizie intorno Raffaello Sanzio da Urbino ed alcune di lui opere ec. Roma* 1822. — L. Pungileone: *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino. Urbino* 1829. — Quatremère de Quincy: *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael. Paris* 1824; — zweite Ausgabe: 1833; — übersetzt und mit bedeutenden Anmerkungen etc. versehen: *Istoria della vita e delle opere di Rafaello Sanzio da Urbino, del S. Quatremere ec. voltata in Italiano, corretta, illustrata ed ampliata per cura di* Francesco Longhena. *Milano* 1829 (bis jetzt das wichtigste Werk). — Rafael als Mensch und Künstler von G. K. Nagler. München 1836. (Eine Compilation).

Vergl. ferner: Italienische Forschungen von C. F. von Rumohr, dritter Band. — Beschreibung der Stadt Rom etc. — Passavant: Kunstreise durch England und Belgien. U. a. m.

Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Raphael.* Sehr bedeutende Anzahl, leider nicht mit genügender Kritik ausgewählt. — Bonnemaison: *Suite d'études calquées et dessinées d'après cinq tableaux de Raphael. Paris,* 1818. Zum Studium sehr brauchbar. U. a. m.

Verzeichnisse der Kupferstiche, die nach Raphaels Werken angefertigt sind: Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, Band II. (Leipzig 1769) S. 315 ff. — *Catalogue des estampes gravées d'après Rafael. Par* Tauriscus Euboeus (der arkadische Name des Grafen Lepel) *Francfort sur le M.* 1819. — U. a. m.

Digitized by Google

ihn als am 6ten April (1483) geboren. — Ueber Raphaels 1.
Persönlichkeit kann ich nichts Schöneres sagen, als die Worte, mit denen Vasari seine Lebensbeschreibung schliesst: — „O du glückliche und selige Seele, da ein jeder Mensch gern von dir redet und deine Thaten rühmt und alle deine Werke bewundert! Wohl mochte, als dieser edle Künstler starb, auch die Malerei sterben, als er die Augen schloss, auch sie erblinden. Uns nun, die wir nach ihm zurückgeblieben sind, kommt es nur noch zu, die gute oder vielmehr beste Weise, die er uns in Beispielen hinterlassen hat, nachzuahmen und sie, wie es seine Tugend verdient und unsere Pflicht ist, in werthestem und ehrenvollstem Andenken zu erhalten und dasselbe stets durch die Rede zu erneuen. Denn in Wahrheit besitzen wir durch ihn nicht nur die Kunst, die Farbe, die Erfindung, welche vereint zu einer solchen Vollendung, wie sie kaum zu hoffen war, gebracht worden sind; es darf auch niemals irgend ein Geist denken, ihn zu übertreffen. Und ausser dieser Wohlthat, welche er der Kunst als ihr wahrer Freund erwiesen hat, unterliess er nicht, uns zu zeigen, wie man mit hohen, mittleren und niederen Leuten verkehrt. Und unter seinen seltenen Gaben erblicke ich besonders eine von solchem Werthe, dass ich selbst darüber erstaune. Denn der Himmel gab ihm die Kraft, bei der Ausübung unserer Kunst eine solche Liebe zu zeigen (die den Eigenschaften von uns Malern so zuwider ist): dass unsere Künstler — ich sage nicht bloss die geringen, sondern auch diejenigen, welche gern grosse sein möchten, deren die Kunst bekanntlich unzählbare hervorbringt — dass die Künstler, wenn sie in Gemeinschaft mit Raphael arbeiteten, ganz von selbst zusammenhielten und mit einer solchen Uebereinstimmung, dass alles bösliche Verlangen bei seinem Anblicke entwich und dass ein jeder schlechte und gemeine Gedanke vergessen ward. Eine solche Vereinigung hat niemals zu einer andern Zeit Statt gefunden. Und dies geschahe, weil sie gefesselt waren durch seine Höflichkeit und seine Kunst, mehr aber durch den Geist seiner guten Natur, die so voll von Adel war und so erfüllt von

Digitized by Google

Liebe, dass nicht nur die Menschen, sondern auch die Thiere ihm Ehrerbietung bewiesen. Man sagt, dass wenn irgend ein Maler eine Zeichnung bedurfte und ihn, mochte er ihn kennen oder nicht, darum bat, er seine eigne Arbeit unterbrach, um jenem zu helfen. Und immer hatte er eine unzählbare Menge von Künstlern in der Arbeit, denen er half und die er mit derjenigen Liebe unterwies, welche nicht Künstlern, sondern eigenen Söhnen zukömmt. Aus diesem Grunde sahe man ihn nie zu Hofe gehen, ohne dass er, wenn er sein Haus verliess, nicht funfzig Maler, alles tüchtige und gute Künstler, um sich hatte, die ihn, um ihn zu ehren, begleiteten. Ueberhaupt lebte er nicht wie ein Maler, sondern wie ein Fürst. Und desshalb, o Kunst der Malerei, kannst du dich glücklich schätzen, da du einen Künstler erzeugtest, der dich durch Geschick und Tugend über den Himmel erhob." —

2. Indem ich die einseitige Ueberschätzung Raphaels im Vergleich zu andern Künstlern, welche aus dieser Stelle hergeleitet werden könnte und welche gerade heutiges Tages beliebt ist, hier gänzlich dahingestellt sein lasse *), so finde ich doch in dieser Charakteristik das eigentliche Wesen, welches der Kunst Raphaels zu Grunde liegt, entschieden angedeutet. Wie ein Zauberer erscheint er in dieser Beschreibung; nur seiner Gegenwart bedarf es, um Freude und Glück zu verbreiten, um das Wunderbare möglich zu machen und die innigste Vereinigung widerstrebender Gemüther hervorzubringen. Das ist der Zauber der Schönheit, der sein ganzes Wesen erfüllte, und durch alle Werke, die er geschaffen, hin-

---

*) Raphaels Grösse, im Verhältniss zu andern Künstlern, ist nicht sowohl qualitativer als quantitativer Art: kein Meister hat eine so bedeutende Anzahl höchst vorzüglicher Werke hinterlassen, als er, dem nur ein so kurzes Leben vergönnt war, — bei keinem werden weniger missfällige Einzelheiten bemerkt, als bei ihm. Persönlich steht er demnach allerdings als der edelste und gediegenste Charakter unter den Künstlern, die uns bekannt sind, da. Aber dies darf uns nicht hindern, die glücklichen Momente Anderer ebenfalls in ihrer hohen und vollkommen selbständigen Bedeutsamkeit anzuerkennen.

Digitized by Google

durchleuchtet. Von schöner harmonischer Entwickelung der Form geht er zunächst aus, aber nicht in ähnlicher Einseitigkeit, wie man dies z. B. bei Meistern des funfzehnten Jahrhunderts findet: bei Raphael ist die Schönheit der Form der Ausdruck des edelsten Geistes und der höchsten Reinheit der Seele. Leonardo da Vinci ging, wie es scheint, zunächst von charakteristischer Durchdringung des Gegenstandes aus, Michelangelo zunächst von einer eigenthümlichen, einer grossartig subjectiven Auffassung, bei beiden ist die Schönheit der Form erst als ein zweites Element zu betrachten; — bei Raphael umgekehrt. Mit grösster Entschiedenheit erkennt man diese seine Eigenthümlichkeit besonders in gewissen Werken, deren Gegenstand ihm durch fremde Bestimmung gegeben und der besonderen Richtung seines Geistes vielleicht minder angemessen war; hier ist das Einzelne nicht selten anziehender als das Ganze, und es gewinnen Nebenpersonen, welche in liebenswürdigster Naturwahrheit dargestellt sind, ein grösseres Interesse für den Beschauer als der Hauptgegenstand des Bildes.

Raphaels Thätigkeit ward, wie die der meisten grossen 3.
Künstler jener Zeit, nicht von einer einzigen Kunst ausgefüllt, namentlich nimmt er auch als Architekt eine bedeutende Stelle in der Kunstgeschichte ein, sowie er ebenfalls für die Erforschung der Werke des römischen Alterthums sehr Bedeutendes begonnen hat. Indess werden seine anderweitigen Kunstübungen der Art durch sein vorherrschendes Talent für die Malerei verdunkelt, und besonders in dieser Kunst sehen wir den Gang seiner Entwickelung durch besondere Gunst des Schicksals in glücklichster Weise durchgeführt. Wir wollen diesen so eigenthümlichen Entwickelungsgang in seinen bedeutendsten Einzelheiten verfolgen.

§. 73. Raphael war der Sohn des Giovanni Sanzio oder de' Santi von Urbino, dessen ich unter den der umbrischen Richtung verwandten Künstlern bereits gedacht habe. Er erhielt die erste künstlerische Bildung durch seinen Vater, scheint diesen jedoch bereits früh verloren und sich darauf bei andren

Digitized by Google

Meistern jener Gegend gebildet zu haben, trat sodann in die Schule des Pietro Perugino zu Perugia und blieb mehrere Jahre in derselben (etwa bis zum zwanzigsten Jahre). Ueber die Arbeiten, die Raphael vor seinem Eintritt in die Schule des Perugino gemalt, weiss man nichts Gewisses. Zu Urbino
1. schreibt man ihm eine Madonna zu, die er auf die Hofwand des väterlichen Hauses gemalt haben soll und die gegenwärtig in einem Zimmer desselben aufbewahrt wird. Ebenso das
2. Rundbild einer heil. Familie, welches sich in der Sakristei der Kirche S. Andrea zu Urbino befindet.

Raphaels Wirksamkeit in der Schule des Perugino meint man zunächst in mehreren Bildern des Meisters zu erkennen, sofern sich dieser des talentvollen Schülers zur Beihülfe in der Ausführung seiner Arbeiten bedient habe: so in den Fres-
3. ken des Cambio zu Perugia, und in mehreren Staffeleibildern.
4. Zu letzteren rechnet man namentlich ein schönes Altargemälde, welches, früher in der Karthause zu Pavia befindlich, gegenwärtig im Hause des Duca Melzi zu Mailand aufbewahrt wird, und daran besonders der eine Seitenflügel, welcher den Engel mit dem jungen Tobias darstellt, von vorzüglicher Schönheit ist.

5. Der selbständigen Thätigkeit Raphaels während derjenigen Zeit, welche er in der Schule des Perugino zubrachte, schreibt man eine Reihe verschiedener Staffeleibilder, mit grösserer oder geringerer Sicherheit, zu. Seine Arbeiten aus dieser Periode tragen den allgemeinen Stempel der umbrischen Schule, aber sie sind zugleich deren schönste Blüthen. Es hat überhaupt diese umbrische Schule in ihrer zarten, schwärmerischen Sentimentalität Etwas, das dem Wesen einer edlen Jugend zu entsprechen scheint. So lange nun ein solches Werk das Frische und Ahnungsvolle des Jünglinges an sich trägt, muss es nothwendig wahr und rein erscheinen; wenn aber im späteren Mannesalter die Sentimentalität nicht zur charaktervollen Tiefe, die Ahnung nicht zur energischen Bestimmtheit und Thatkräftigkeit durchgebildet wird, so muss jene jugendliche Zartheit, — wie wir es auch an den frühergenannten

Digitized by Google

Meistern der umbrischen Schule bemerkt haben, — nothwendig in Befangenheit, in Manier und Handwerk ausarten. Dieser Grundton einer edlen Männlichkeit, der freilich noch unentwickelt in den Jugendwerken Raphaels liegt, sich jedoch überall in seiner reinen und klaren Auffassungsweise ankündigt und eben das Jugendliche als ein solches, als ein für höhere Entwickelung Fähiges, bezeichnet, — dieser ist es, der seinen Werken, welche der in Rede stehenden Periode angehören, ihren eigenthümlich hohen Werth verleiht. — Unter diesen Werken mögen hier einige, deren Aechtheit mit ziemlicher Sicherheit begründet ist, angeführt werden. Zuerst einige Madonnenbilder. Zwei derselben befinden sich im
Museum zu Berlin. In dem einen ist die Madonna in einem 6.
Buche lesend dargestellt, und das Kind, welches einen Stieglitz in der Hand hält, auf ihrem Schoosse. Die Haltung der Mutter ist hier sehr schlicht und einfach; ihr Gesicht bildet ein schönes, reines Oval und trägt den Ausdruck stillen Friedens, jedoch nicht ohne eine gewisse innere Befangenheit. Das Kind ist nicht schön, die Formen sind noch ungeschickt,
die Haltung pretiös. — Bedeutender ist das andre Bild, wo 7.
zu den Seiten der heil. Jungfrau die Köpfe der Heiligen Franciscus und Hieronymus sichtbar werden. Das Gesicht der Maria, die sich liebevoll zum Kinde wendet, ist hier in denselben Formen, ebenso zart und mild, zugleich aber mit dem vollen Ausdrucke des tiefsten und innigsten Gefühles und ohne alle Befangenheit. Auch das Kind ist schon besser gezeichnet wie das vorige. Sehr trefflich, voll milder Frömmigkeit, sind die Köpfe der beiden Heiligen. Das Bild hat eine schöne sinnreiche Gesammtanordnung und ist ausserordentlich
weich und warm gemalt. — Diesem verwandt, nur wiederum 8.
mannigfach vollendeter, ist ein kleines Rundbildchen der Madonna im Hause Connestabile zu Perugia. Maria, halbe Figur, steht in einer Landschaft und liest, wobei das Kind auf ihren Armen ebenfalls mit in das Buch schaut. Hier zeigt der Kopf der Maria die freiste zarteste Entfaltung und ebenso ist

Digitized by Google

bereits das Kind höchst liebenswürdig. Das Ganze ist ein Miniaturbild von unsäglich zarter, liebevoller Ausführung.

9. Sodann ist vornehmlich ein grösseres Altargemälde zu erwähnen, welches die Anbetung der Könige darstellt und aus dem Besitz der Familie Ancajani zu Spoleto in das Museum von Berlin übergegangen ist. Die reiche Composition dieses Bildes befolgt ziemlich die allgemeinen Motive der umbrischen Schule bei Darstellungen der Art, sowie sich dieselben auch in den Stellungen der Figuren, in der Behandlung der Gewänder zeigen; aber die Köpfe tragen bereits das Gepräge eines eigenthümlichen Adels, einer grossen Reinheit und Feinheit in der Entfaltung der Formen. In der Mitte des Bildes, auf einer Decke, liegt das Kind, sehr schön und bereits in lieblichster Kindlichkeit ausgebildet. Auf der einen Seite, wo der Stall ist, kniet die demuthvolle Mutter, und neben ihr, gleichsam ihre Diener, zwei liebliche Engel; dahinter steht S. Joseph. Auf der andern Seite nahen die Könige mit reichem Gefolge, von denen der vorderste, ehrwürdig und ernst, bereits niedergekniet ist; besonders anziehend ist hier der frische jugendliche Kopf des jüngsten Königes. Oben, über den genannten Gruppen stehen noch drei anmuthige singende Engel, von Wolken getragen. Ein reicher Arabeskenrand, in dessen oberen Ecken zwei Sibyllen, in den unteren zwei Heilige dargestellt sind, umschliesst das Ganze. Das Bild ist mit Leimfarben (al guazzo) auf Leinwand gemalt und hat leider durch Feuchtigkeit sehr gelitten, so dass nicht nur überhaupt die Farben sehr verblichen, sondern auch in einigen Theilen, wo sie weniger durch den Leim gebunden waren, ganz abgefallen sind. An diesen Stellen liegt gegen-
10. wärtig die geistreiche Unterzeichnung zum Vorschein*). — Ein diesem in der Composition sehr ähnliches Gemälde, wo auf der einen Seite des Bildes Maria, auf der andern Joseph

---

*) Dr. Waagen: „Ueber das Gemälde Raphaels aus dem Hause Ancajani," in der Zeitschrift: „Museum, Blätter für bildende Kunst, 1834, No. 18, f.

Digitized by Google

knieen, im Mittelgrunde die Hirten und im Hintergrunde die Könige zur Verehrung herbeikommen, befindet sich in der Gallerie des Vatikans. Dies scheint jedoch ein aus der Werkstätte des Perugino hervorgegangenes Bild, indem man in einzelnen Partieen zwar ebenfalls Raphaels Hand, in andern jedoch die des Spagna und andrer, minder bedeutender Künstler erkennt.

Nach diesen Arbeiten scheint Raphael die Schule des Perugino verlassen zu haben und selbständig aufgetreten zu sein. Zunächst sind hier einige Gemälde anzuführen, die er in dem benachbarten Città di Castello gemalt hat. Sie tragen zwar ebenfalls noch den vollkommenen Stempel der umbrischen Schule, doch wird in ihnen bereits ein freieres Regen des eignen Geistes, ein Streben nach einer bestimmteren Individualisirung bemerkbar. Das vorzüglichste unter diesen, das schönste aus
Raphaels erster Entwickelungsperiode, ist die Vermählung 11.
der Maria (lo Sposalizio), mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1504 bezeichnet, gegenwärtig in der Gallerie der Brera zu Mailand befindlich. Es ist eine Darstellung von einfach schöner Anordnung: Maria und Joseph in der Mitte einander gegenüberstehend, der Hohepriester zwischen ihnen der beider Hände leitet, indem Joseph im Begriff ist, den Ring an die Hand der Braut zu stecken. Zur Seite der Maria die Schaar der Tempeljungfrauen; zur Seite des Joseph die Schaar der Freier, welche ihre dürren Stäbe zerbrechen. (Der Stab, den Joseph in der Hand trägt, ist zur Lilie erblüht, und hat ihn solchergestalt, der Legende zufolge, unter den Freiern auserwählt.) Im Hintergrunde das hohe, säulengeschmückte Gebäude des Tempels. Die Gestalten sind, bei dem mannigfach Steifen und Befangenen der alten Schule, doch edel und würdig, die Gesichter voll süsser Schönheit und jener zarten schwärmerischen Wehmuth, die der Darstellung dieses Gegenstandes einen eigenthümlichen Reiz verleiht, während sie bei andern, mehr bewegten Darstellungen störend
wirkt. — Für Città di Castello (und zwar für die Kirche S. 12.
Domenico) malte Raphael u. a. auch das schöne Bild des ge-

Digitized by Google

kreuzigten Heilandes, welches sich gegenwärtig in der Gallerie des Kardinal Fesch zu Rom befindet.

Ein andres bedeutendes Bild dieser Zeit, welches wiederum das Fortschreiten des jungen Künstlers erkennen lässt,
13. ist die Krönung der Maria, für die Kirche S. Francesco zu Perugia gemalt, gegenwärtig in der Gallerie des Vatikans zu Rom. Oben, auf Wolken, Christus und Maria, von musicirenden Engeln umgeben; unten die Jünger, um das leere Grab stehend. In dem unteren Theile des Bildes zeigt sich das deutliche Bestreben, den Figuren mehr Schwung, Bewegung und enthusiastischen Ausdruck zu geben, als dies früher in der Schule gebräuchlich war, ein Bestreben, welches hier allerdings zwar einzelnes Schöne, jedoch auch — bei der noch nicht freien Herrschaft über die künstlerischen Darstellungsmittel — manches Verfehlte und Manierirte hervorgebracht hat. Auch der Christus ist, was den Ausdruck des Gesichtes anbetrifft, missrathen; dagegen die Maria in Kopf, Gestalt und
14. Geberde sehr schön und fromm. Die Predella war mit zierlich miniaturartigen Darstellungen der Verkündigung, Anbetung der Könige und Darstellung im Tempel geschmückt; diese Bilder befinden sich in derselben Gallerie.

15. In diese Zeit gehört auch Raphaels Theilnahme an den Arbeiten des Pinturicchio in der Libreria des sieneser Domes. (§. 58, 6.) Doch scheint sich dieselbe bloss auf einige Entwürfe beschränkt zu haben, wie man noch ein Paar schöne Zeichnungen von seiner Hand zu den ausgeführten Composi-
16. tionen besitzt, (die eine in der Gallerie der Uffizien zu Flo-
17. renz, die andre im Hause Baldeschi zu Perugia). Diese stehen den Wandgemälden der Libreria in Bezug auf die Feinheit des Gefühles, Anmuth und freie Naivetät beträchtlich voran, so dass Raphael an der Ausführung in Farben bestimmt keinen Theil gehabt haben kann.

§. 74. Im Herbste des Jahres **1504** ging Raphael nach
1. Florenz. Es war jene Zeit, in welcher die toskanische Kunst gerade in ihrer schönsten Entfaltung stand, und die bedeutend-

Digitized by Google

sten Künstler dort mit einander um den Preis rangen. Neue Vorbilder traten dem strebenden Geiste des Jünglinges entgegen und bezeichneten ihm den Weg, auf dem er zur Meisterschaft gelangen sollte. Hier tritt uns eine neue Epoche seiner Entwickelung entgegen; hier beginnen die Jahre der Befreiung aus den einschränkenden Manieren, in welchen die Schule des Perugino sich bewegte; die Jahre, in welchen der Jüngling zu selbständiger Männlichkeit heranreifte und eine schöne, freie Entfaltung der Formen sich zu eigen machte. Sind Raphaels frühere Arbeiten der Ausdruck einer eignen milden Seelenstimmung, so trägt der grössere Theil derer, welche nun zunächst folgen, mehr und mehr das Gepräge einer unbefangenen, heiteren Auffassung des Lebens. (Einwirkung des Cartons von Leonardo und Michelangelo §. 63, 24; 67, 2. Ueber Raphaels Verhältniss zu Fra Bartolommeo §. 69, 3; zu Ridolfo Ghirlandajo §. 71, 3.)

Doch kann Raphaels erster Besuch in Florenz nur von kurzer Dauer gewesen sein. Bereits im folgenden Jahre finden wir ihn mit mehreren grossen Arbeiten in Perugia beschäftigt, die zugleich auch nur erst die allgemeine Einwirkung der florentinischen Kunst — in Bezug auf Reinigung, Fülle und klarere Entfaltung der Form — mit Beibehaltung mannigfacher Motive der peruginischen Schule erkennen lassen.

Zunächst dürfte hier das Gemälde anzuführen sein, wel- 2.
ches Raphael für das Nonnenkloster S. Antonio di Padua zu Perugia verfertigte und welches sich gegenwärtig, nachdem es einige Zeit im Besitz des Hauses Colonna zu Rom gewesen war, im königl. Schloss zu Neapel befindet. Es stellt Maria mit dem Kinde auf einem Throne von schwerer Architektur und mit einem Baldachin geschmückt, vor. Auf den Stufen des Thrones steht anbetend der kleine Johannes vor dem segnenden Christuskinde (das auf Begehren der Kloster-

---

§. 74, 2. Hr. von Rumohr setzt das Bild einige Jahre früher, Ital. Forschungen, III, S. 32.

Digitized by Google

schwestern mit einem Hemdchen angethan ist): Maria zieht ihn in sanfter Berührung näher. Zu den Seiten die Heiligen Petrus und Katharina, Paulus und Dorothea. In der Lünette über dem Bilde sieht man Gottvater, halbe Figur, und zwei anbetende Engel zu seinen Seiten. Die Gewandung hat hier bereits, besonders in den kräftigen Gestalten der Apostel, etwas mehr Freies und Breites, die Köpfe der Männer sind in schöner Würde gehalten, die Weiber überaus zart und innig (besonders die heil. Katharina von hoher Anmuth), die beiden Kinder voll lieblichster Naivetät. — Die kleinen Darstellungen
3. der Predella sind gegenwärtig zerstreut: Christus am Oelberg und die Kreuztragung befinden sich in England; der Leichnam
4. Christi, von den Seinigen betrauert, im Besitz des Grafen Rechberg zu München.

Zwei andre Gemälde sind mit dem Datum des J. 1505
5. bezeichnet. Das eine derselben ist eine Altartafel, für die Servitenkirche zu Perugia gemalt, gegenwärtig zu Blenheim (dem Landsitze des Herzogs von Marlborough) in England: Maria mit dem Kinde auf dem Throne, Johannes der Täufer und der heil. Nicolaus von Bari zu ihren Seiten; ein Bild von ausserordentlicher Schönheit und Würde. Das Mit-
6. telbild der Predella, die Predigt Johannis des Täufers darstellend, befindet sich zu Bowood (dem Landsitze des Marquis von Lansdown.)

7. Das zweite ist ein Freskogemälde von nicht unbedeutender Dimension, in der Lünette einer Kapelle im Kloster S. Severo zu Perugia. In der Mitte ist hier Christus, über ihm die Taube des heil. Geistes, zu seinen Seiten zwei Jünglingsengel dargestellt; über dieser Gruppe Gott-Vater mit zwei Engelknaben, (doch ist dieser Theil des Bildes sehr beschädigt); auf jeder Seite der Mittelgruppe, etwas tiefer, drei sitzende Heilige. Es ist eine ungemein grossartige Composition, die, wie sie auf der einen Seite an das verdorbene Freskobild Fra Bartolommeo's in S. Maria Nuova zu Florenz und ältere Beispiele erinnert, so zugleich auch als das Vorbild zu der Glorie in Raphaels berühmter Disputa im Vatikan betrach-

Digitized by Google

tet werden muss. Die Heiligen sind höchst würdig, Christus sehr schön und mild, und die Engel, wenigstens der zur Linken des Erlösers, der die Hände vor der Brust faltet, überaus hold und anmuthvoll. Die Gewandung ist, wenn auch noch streng, so doch sehr trefflich, in grossen Linien und Massen, ausgeführt. Leider hat das Bild, auch mit Ausnahme der obersten verdorbenen Gruppe, mannigfach gelitten. — Unter demselben befindet sich eine Nische und zu den Seiten derselben je drei Heilige, welche im J. 1521 von Perugino gemalt sind.

Nach Vollendung dieser Arbeiten scheint Raphael unverzüglich nach Florenz zurückgekehrt zu sein, woselbst er sich, mit Ausnahme einiger Besuche in Urbino und Perugia, bis in die Mitte des Jahres 1508 aufhielt. Die früheren Gemälde, welche Raphael in diesen Jahren seines Aufenthalts zu Florenz ausgeführt hat, bewahren, wie zu erwarten steht, in Auffassung und Darstellung ebenfalls noch manche Nachklänge der peruginischen Schule; die späteren entsprechen im Wesentlichen der allgemeinen Richtung der Florentiner dieser Zeit.

Zu jenen gehört, als eins der frühsten, die heilige Familie mit der Fächerpalme, in der Bridgewater- oder Stafford-Gallerie zu London (früher in der Gallerie Orleans). 8.
Es ist ein Rundbild: Maria sitzt unter einer Fächerpalme und hält das Christkind auf ihrem Schoosse, dem der heil. Joseph knieend Blumen überreicht. Doch ist letzterer entweder von einer andern, unbedeutenden Hand gemalt oder ganz und gar übergangen.

An dieses Bild dürfte sich zunächst die „Jungfrau im Grünen“, in der k. k. Sammlung zu Wien, anschliessen. 9.
Hier ist Maria in einer anmuthigen Landschaft dargestellt, das Christkind vor ihr stehend, welches sie mit beiden Händen unterstützt, der kleine Johannes zur Seite knieend, der dem Gespielen ein Rohrkreuz überreicht und zu dem sie sich liebevoll umwendet. Ein Bild von zarter Anmuth und Lieblichkeit. — Verwandt mit dieser Composition sind zwei andre

10. Bilder. Das eine ist die Madonna del Cardellino in der Tribune der Uffizien zu Florenz. Hier überreicht der kleine Johannes dem Christkinde einen Stieglitz, (daher der Name des Bildes.) Gestalt und Gesicht der Maria sind hier von der reinsten Schönheit, ihr ganzes Wesen ist der Ausdruck eines beseligenden Friedens. Auch Johannes ist ungemein zart; bei dem Christkinde jedoch überstieg die Aufgabe, welche sich der Künstler gesetzt hatte: göttlichen Ernst und Hoheit im Kinde darzustellen, noch seine Kräfte, und die Figur wie der Ausdruck des Gesichtes sind noch steif und etwas pretiös. —
11. Das dritte dieser Bilder ist die sogenannte schöne Gärtnerin (*la belle jardinière*), im Museum von Paris. Dies Bild gehört der späteren Zeit von Raphaels Aufenthalt in Florenz an, und wenn es eine ziemlich ähnliche Composition, wie die beiden obengenannten, darstellt, so ist hier doch alles Ungenügende und Beengende verschwunden. Es ist ein Bild der freundlichsten Heiterkeit, der liebevollsten Anmuth und Unschuld; zwischen blühenden Kräutern, wie in einem Garten (daher wohl der Name) sitzt hier Maria; Christus steht vor ihren Knieen und Johannes kniet in kindlicher Hingebung
12. zur Seite. Eine Wiederholung dieses Bildes ist in der Gallerie von Versailles vorhanden und die eigentliche Originalität zwischen beiden zweifelhaft.

Interessant ist es, den Entwickelungsgang Raphaels in den kleineren Bildern, welche er in Florenz gemalt, — halben Figuren der Madonna mit dem Kinde auf dem Arm, — zu beobachten. Auch hier beginnt deren Reihenfolge mit Bildern, welche den Ausdruck des zartesten innigsten Gefühles tragen, und schliesst mit solchen, in denen mehr freie Heiterkeit und Lebenslust vorherrscht. Den Anfang dieser Reihe macht die
13. Madonna del Granduca, im Besitz des Grossherzoges von Toskana. Hier hält Maria das nackte Kind still auf dem Arme
14. und blickt in tiefem Sinnen nieder. — Zunächst demselben steht die Madonna aus dem Hause Tempi (zu Florenz), im Besitz des Königes von Baiern. In diesem Bilde drückt Maria das Kind, welches sich an sie schmiegt, mit zarter In-

nigkeit an sich und scheint ihm leise Worte der Liebe zuzuflüstern. — In beiden Bildern ist Maria stehend dargestellt, in den drei folgenden sitzend, indem das Christkind, aus dem Bilde hinausblickend, auf ihrem Schoosse sitzt und den Busenbesatz ihres Kleides fasst. Das schüchternste dieser Art 15.
ist ein kleines Bildchen, welches sich (aus der Gallerie Orleans stammend) vor einigen Jahren bei dem Kunsthändler Neuwenhuys zu London befand. — Reizend und zur edelsten 16.
Harmonie entwickelt sind diese Motive kindlicher Lust und mütterlicher Zartheit in dem leicht, aber ungemein geistreich gearbeiteten Bilde aus dem Hause Colonna (zu Rom), jetzt im Museum zu Berlin. — Das dritte, im Besitz des Gra- 17.
fen Cowper zu Penshangar in England, mit der Jahrzahl 1508 bezeichnet, grenzt dagegen in dem kecken, knabenhaften Ausdrucke des Kindes an Manier, wenngleich auch hier das Antlitz der Madonna von grosser Lieblichkeit ist.

Eine grössere Darstellung der heiligen Familie, etwa 18.
aus der mittleren Zeit von Raphaels florentinischer Periode, befindet sich in der Gallerie von München. In der Composition dieses Bildes tritt dem Beschauer das besondere Studium einer künstlichen Gruppirung entgegen. Maria, in knieend sitzender Stellung auf der einen Seite des Bildes, vornübergewandt, vor ihr das Christkind; auf der andern Seite Elisabeth, in ähnlicher Stellung, vor ihr der kleine Johannes. Hinter den Frauen Joseph, stehend und die Gruppe in strenger Pyramidenform schliessend. Obgleich indess diese Absichtlichkeit der Composition dem Ganzen etwas Befangenes giebt und auch Andres noch den minder vollendeten Künstler erkennen lässt, so entwickelt sich doch auch hier wiederum eine Fülle schöner Einzelheiten, und ist durch das Spiel der Kinder, denen die Aeltern in verschiedener Weise zuschauen, die Anordnung wenigstens innerlich in ansprechender Weise motivirt.

Eine andre heilige Familie, halbe Figuren, die sich 19.
in der Gallerie der Eremitage zu Petersburg befindet, scheint ebenfalls (nach dem Kupferstich zu urtheilen) Raphaels Auf-

Digitized by Google

enthalt in Florenz anzugehören. Wenigstens wird in dem Kopf des heil. Joseph, der auf das Kind niederblickt, ein gewisses naturalistisches Bestreben sichtbar, wie nicht mehr in Raphaels späteren Werken und wie es wohl dem Einflusse des ihm befreundeten Fra Bartolommeo zugeschrieben werden dürfte.

20. Eins der vorzüglichsten Gemälde aus der späteren florentinischen Zeit Raphaels ist die heilige Catharina, im Besitz des Hrn. Beckford zu Bath in England, früher in der Gallerie Aldobrandini zu Rom. Die Heilige steht in halber Figur vor dem Beschauer, auf das Rad gelehnt, und blickt in himmlischer Begeisterung dem niederstrahlenden Lichte entgegen. Nur wenigen der grössten Meister ist es geglückt, diese Stimmung so wahr, lebendig und entzückend darzustellen.

Ausser diesen sämmtlichen, mehr für die häusliche Andacht bestimmten Bildern fertigte Raphael zu Florenz noch
21. zwei grössere Altartafeln. Die eine derselben ist die Madonna von Pescia (Mad. del baldacchino), in der Gallerie des Palastes Pitti zu Florenz. Maria mit dem Kinde auf dem Throne, die Heiligen Petrus und Bruno, Antonius und Augustin auf dessen Seiten; zwei Engelknaben, die einen Pergamentstreifen mit Noten in den Händen halten, zu den Füssen des Thrones; über demselben ein Baldachin, dessen Vorhänge von zwei fliegenden Engeln in die Höhe gehalten werden. Das Bild ist nicht ohne eine gewisse kirchliche Grossartigkeit, vorzüglich in den Gewändern der Heiligen (namentlich ist der heil. Bruno grandios), im Uebrigen jedoch zeigt sich auch hier jene naturalistische Richtung der Florentiner vorherrschend, und die Köpfe sind zumeist ohne Adel und innere Würde. In der Carnation erinnert das Bild beträchtlich an Fra Bartolommeo. Uebrigens liess Raphael dasselbe unvollendet in Florenz zurück, und die letzte Hand wurde von einem spätern unbedeutenden Künstler daran gelegt.

22. Das zweite Altarbild ist die Grablegung Christi, welche Raphael für die Kirche S. Francesco zu Perugia malte, gegenwärtig in der Gallerie Borghese zu Rom. Das Bild zer-

Digitized by Google

fällt in zwei Gruppen. Zur Linken, drei Viertheile des Ganzen einnehmend, der Leichnam des Heilandes, der von zwei Männern in mächtiger Anstrengung zum Grabe getragen wird. Neben dem Leichnam Magdalena, Petrus und Johannes, in verschiedenartig sich äussernder Theilnahme. Zur Rechten Maria, die, von den Frauen unterstützt, in Ohnmacht sinkt. Dies Bild ist unter Raphaels Compositionen die erste, in welcher ein historischer Moment in vollständiger dramatischer Entwickelung vorgestellt ist; aber die Aufgabe überstieg, in dieser Beziehung, noch die Kräfte des jungen Meisters. Die Composition ist unruhig, ohne eine grossartige Totalwirkung und die Bewegungen sind mehrfach übertrieben und manierirt. Auch das Pathos, das in einzelnen Köpfen mächtig hervorbricht, erscheint nicht in allen als der unmittelbare Erguss des Gefühles. Von wunderbarer Schönheit aber ist der Körper des Heilandes; hier ist ein Adel, ein Ebenmaass der Form, der Ausdruck eines erhabenen Schmerzes in dem zurückgesunkenen Haupte, wie sie nur des grössten Meisterwerkes würdig sein können. Die technische Ausführung des Bildes ist schön, aber streng. — Die Darstellungen der Predella be- 23.
finden sich gegenwärtig in der Gallerie des Vatikans. Es sind grau in grau gemalte Bildchen mit den Gestalten der Hoffnung, der Liebe und des Glaubens in kreisrunden Medaillons und Genien zu deren Seiten. Es sind überaus anmuthige und liebenswürdige Compositionen, geistreich und leicht ausgeführt.

Unter den Werken dieser Periode sind noch drei zierliche kleine Ritterbildchen anzuführen. Zwei von diesen 24.
(das eine im Pariser Museum, das andre in der Eremitage zu Petersburg) stellen den heil. Georg mit dem Lindwurm kämpfend vor, das dritte (im Museum von Paris) den Erzengel 25.
Michael, gepanzert und das Schwert über den Drachen schwingend. Die Bildchen sind leicht, kühn, von anmuthiger Ausführung und von derjenigen Auffassung, die wir heutiges Tages als die romantische bezeichnen.

Endlich noch einige Bildnisse. Raphaels eigenes Por- 26.

Digitized by Google

trait in der Sammlung eigenhändiger Künstlerbildnisse in den Uffizien zu Florenz, jenes schöne, schlichte und milde Bild, in welchem man gern den Spiegel des Seelenlebens seiner
27. früheren Werke wiedererkennt. — Die Portraits des Angelo Doni, eines kunstliebenden Florentiners, und seiner Gattin, im Palaste Pitti zu Florenz, zwei in liebenswürdiger Naivetät aufgefasste, in der Ausführung aber noch ziemlich harte und kalte Brustbilder. Diese beiden Bilder, lange verschollen, traten erst kürzlich wieder ans Licht; bis dahin hatte ein treff-
28. liches und jedenfalls Raphaels würdiges Frauenportrait in der Tribune der Uffizien zu Florenz den Namen der Maddalena
29. Doni geführt. — Die Brustbilder zweier Mönche in der Sammlung der florentinischen Akademie: zwei Profilköpfe, die äusserst schön, tüchtig, streng und voll Gefühl gemalt sind.

Die Stanzen des Vatikans zu Rom.

1. §. 75. Etwa in der Mitte des Jahres 1508, in seinem 25ten Lebens-Jahre, ward Raphael an den Hof des Pabstes Julius II. nach Rom berufen, um die Prunkgemächer der päbstlichen Wohnung im Vatikan mit den Arbeiten seiner Hand auszuschmücken. In diesen Gemächern und Sälen war durch frühere Meister Manches begonnen worden, was jetzt, um dem grösseren Künstler freien Raum zu schaffen, wiederum vernichtet wurde. Nur einiges Wenige von den Arbeiten des Sodoma (von dem ich später sprechen werde), und des Perugino blieb erhalten. Mit diesen Arbeiten beginnt Raphaels dritte Entwickelungsperiode, diejenige, in welcher er sich zur höchsten Vollendung emporschwang. Grossartige Aufgaben, wie sie ihm früher nicht zu Theil geworden, machten ihn jetzt seiner Kräfte vollständig bewusst; die Nähe Michelangelo's, der gleichzeitig die Malereien in der sixtinischen Kapelle begann, reizte ihn zum edelsten Wetteifer; die Welt des klassischen Alterthumes, die in Rom offener denn irgendwo zu Tage lag, gab seinem Sinne die edelste Richtung. — Die ausgedehnten und mannigfaltigen Werke, mit denen Raphael in

Digitized by Google

Rom beschäftigt wurde, nöthigten ihn zugleich, eine grosse Menge andrer Künstler um sich zu versammeln, welche unter seiner Leitung an jenen Arbeiten Theil nahmen und sich den Styl des Meisters anzueignen strebten.

Die päbstliche Macht hatte zu jener Zeit, kurz vorher 2.
ehe die deutsche Reformation ihr kämpfend entgegen trat, ihren höchsten Gipfel erreicht; sie hatte eine Ausdehnung des Landgebietes, der kriegerischen Schutzmittel gewonnen, wie früher nie; ihr geistiger Einfluss auf die Völker der Christenheit war unberechenbar. Diese Macht zu verherrlichen, Rom als den Mittelpunkt geistiger Bildung darzustellen, waren die Gemälde Raphaels im Vatikan bestimmt. Sie füllen die Wände und Decken in drei Zimmern und einem grösseren Saale, welche gegenwärtig den Namen der Raphaelischen Stanzen führen. Die Malereien sind sämmtlich al fresco ausgeführt. Die an den gewölbten Decken jener drei Zimmer sind verschieden angeordnet; an den Wänden derselben ist auf jeder Seite ein grosses Gemälde, unter dem Halbkreisbogen des Gewölbes; darunter grau in grau gemalte Sockelbilder, welche Anspielungen auf die Gegenstände der Hauptbilder enthalten, sowie sich diese auf die zunächst stehenden Malereien des Gewölbes beziehen. Je zwei Wände eines jeden Zimmers sind durch Fenster unterbrochen, was dem Künstler zu einer sehr eigenthümlichen Anordnung der darauf befindlichen Gemälde Anlass gegeben hat. In dem grösseren Saale ist eine andre Anordnung der Bilder befolgt. — In späterer Zeit, als die Päbste ihre Wohnung auf den Quirinal verlegt hatten, wurden die Stanzen wenig beachtet; im Anfange des vorigen Jahrhunderts fanden sich die Gemälde sämmtlich mit Schmutz überzogen, die Sockelbilder grossentheils verdorben. Carlo Maratta, ein verdienstlicher Künstler seiner Zeit, reinigte die Bilder mit grosser Sorgfalt und stellte die Sockelbilder, so gut es gerade ging, wieder her. In diesen ist somit gar Vieles von Maratta's eigner Hand, selbst von seiner eignen Composition; ich werde demnach diese, schon an sich minder wich-

Digitized by Google

tigen Gegenstände in der folgenden Beschreibung nicht näher berühren.

Die Ausführung der Gemälde in den Stanzen währte die ganze Zeit von Raphaels Aufenthalt zu Rom, bis an seinen Tod, und ward erst durch seine Schüler beendet. Die Zeitfolge, in welcher die einzelnen Zimmer ausgemalt wurden, stimmt nicht mit deren örtlicher Folge. Ich beschreibe dieselben nach der ersteren. —

I. Camera della Segnatura.

3. Die Malereien dieses Zimmers, des ersten im Vatikan, welches Raphael mit seinen Fresken ausgeschmückt hat, wurden im J. 1511 beendet. Ihr Inhalt umfasst die Theologie, Poesie, Philosophie und Jurisprudenz, d. h. die Darstellung der geistigen Richtungen, auf denen das höhere Leben des Menschen beruht. Sie bestehen, der Kürze nach, aus folgenden einzelnen Werken:

A. Die Gemälde der Decke.

Vier Rundbilder (in der Mitte der Dreieckfelder des Gewölbes) und zwischen ihnen vier Bilder in länglich viereckiger Form*). In den Rundbildern sind die angedeuteten Geistesrichtungen durch allegorische weibliche Gestalten personificirt, edle Wesen, die in göttlicher Ruhe und Genüge in den Wolken thronen, charakteristisch eine jede nicht nur durch Symbole verschiedener Art, sondern auch durch Gestalt, Bewegung und den Ausdruck des Kopfes in ihrer besonderen Eigenthümlichkeit dargestellt. Zu den Seiten einer jeden wird der Raum durch liebliche Genien ausgefüllt, welche Inschrifttafeln,

*) Die letzteren laufen über die Kanten des Kreuzgewölbes hin und erscheinen demnach wie umgebogen. Doch ist dieser Fehler wohl nicht Raphael zur Last zu legen, da er hier die Eintheilungen der Decke, wie sie von seinem Vorgänger angeordnet waren, beibehalten musste. Von letzterem, dem Sodoma, rühren hier ausserdem noch einige kleine Zwischenbildchen, Arabesken u. dergl. her.

Digitized by Google

mit Bezeichnung der einzelnen Darstellungen, tragen. Die Gestalt der Poesie ist durch Schönheit unter diesen allegorischen Figuren vorzüglich ausgezeichnet; ihr Gesicht trägt den Ausdruck eines süssen Behagens, einer ruhigen heiteren Begeisterung.

Die viereckigen Seitenbilder enthalten: 1) Neben der Theologie, die Darstellung des Sündenfalls, ein Bild von höchst einfacher, reizend harmonischer Composition, — wohl die schönste Darstellung dieses Gegenstandes; 2) Neben der Poesie, die Strafe des Marsyas; 3) Neben der Philosophie, eine weibliche Gestalt, welche den Erdball betrachtet; 4) Neben der Jurisprudenz, das Urtheil des Salomo. — Alle acht Bilder sind auf Goldgrund von scheinbarem Mosaik gearbeitet; sie erinnern in einzelnen Zufälligkeiten, vornehmlich einigen Besonderheiten der Carnation (z. B. den grünlichen Mitteltinten), noch an die früheren Entwickelungsstufen Raphaels.

B. Die Wandgemälde.

Jene allegorischen Gestalten der Decke bilden gewissermaassen die Titel zu den grossen Bildern der Wände, denen sie zunächst stehen. Diese sind, im Einzelnen, folgender Gestalt angeordnet.

1) Die Theologie (nach einer unrichtigen Auffassung „la Disputa del Sacramento" genannt). Das Bild zerfällt in zwei Haupttheile. Die obere Hälfte stellt die Glorie des Himmels, nach alterthümlich feierlicher Anordnung, dar. In der Mitte der Erlöser mit ausgebreiteten Armen, auf Wolken thronend; zu seiner Rechten Maria, süss und hold, sich mit inniger Verehrung vor dem göttlichen Sohne neigend, zur Linken Johannes der Täufer. Ueber dem Erlöser erscheint die halbe Gestalt des Gott-Vater, unter ihm schwebt die Taube des heiligen Geistes. Diese Gruppe umgeben, im Halbkreise auf Wolken sitzend, die Erzväter, Apostel und Heilige, höchst erhabene und würdevolle Gestalten, in edelster Feier und Gemessenheit der Bewegungen. Ueber ihrer Reihe schweben auf jeder Seite drei höchst reizvolle Jünglingsengel; unter ih-

Digitized by Google

nen, fast wie die Träger des Wolkensitzes, eine Menge von Engelköpfen, und vier zarte Engelknaben mit den Büchern der Evangelien zu den Seiten der Taube. — In der unteren Hälfte des Bildes erblickt man eine Versammlung der berühmtesten Theologen der Kirche. In ihrer Mitte, auf Stufen erhöht, ein Altar mit der Monstranz (als mystische Bezeichnung der körperlichen Gegenwart des Erlösers auf Erden). Dem Altare zunächst, zu beiden Seiten, sitzen die vier lateinischen Kirchenväter; neben und hinter ihnen stehen verschiedene andre der berühmtesten Lehrer der Kirche. Zu äusserst sind auf beiden Seiten Gruppen verschiedener Jünglinge und Männer dargestellt, welche sich zur Offenbarung des göttlichen Geheimnisses herzudrängen, theils in begeisterter Hingebung, theils noch zweifelnd und, wie es scheint, disputirend. — Ueberall sind hier die Gestalten, vornehmlich was den Ausdruck der Köpfe anbetrifft, zur ergreifendsten, charaktervollsten Individualität ausgebildet, mit der liebevollsten Durchdringung des Einzelnen belebt. Diese sorgfältige, selbst noch fast an das Mühsame gränzende Behandlung des Einzelnen ist es vornehmlich, was auch dies Werk noch als ein früheres charakterisirt, während bei den folgenden mehr und mehr die Rücksicht auf die Gesammtwirkung hervortritt. Das Feierliche und Strenge im oberen Theile des Gemäldes, ebenso auch die Goldlichter und dergl. ist minder (wie man gewollt hat) als eine unbewusste Nachwirkung der älteren Kunstweise zu betrachten, als es vielmehr der mystischen Bedeutung desselben überhaupt angemessen und aus diesem Grunde mit Absicht von dem Künstler beibehalten scheint.

2) Die Poesie (Fensterwand). Zuoberst Apollo mit den Musen, unter Lorbeerbäumen auf den Höhen des Parnasses. Dichter des Alterthums und des neueren Italiens schliessen sich ihnen zu beiden Seiten an; unter diesen Homer, der begeistert Verse spricht, welche ein Jüngling eifrig nachschreibt. Hinter Homer bemerkt man Virgil und Dante. Nach unten, zu den Seiten des Fensters, bilden sich zwei gesonderte Gruppen. Auf der einen Seite Petrarca, Sappho, Corinna und Andre in

Digitized by Google

heiterem Gespräche; auf der andern Pindar, bejahrt, mit Begeisterung sprechend, Horaz und noch ein Dichter, die ihm mit verehrender Bewunderung zuhören. Diese unteren Gruppen scheinen demnach die lyrische Poesie (in ihren verschiedenen Richtungen) zu repräsentiren, während oben die Dichter des Epos bemerklich werden. — Das Bild ist vortrefflich geordnet; die einzelnen Gruppen, in welche dasselbe sich auflöst und die im wohlgefühltesten Ebenmaasse zu einander stehen, schlingen sich leicht und ohne allen Zwang zum Ganzen zusammen. Es trägt einen sehr heiteren, anmuthigen, dem poetischen Leben in Italien zur Zeit des Künstlers entsprechenden Charakter und enthält eine Menge zarter und edler Motive. Doch ist im Einzelnen auch minder Bedeutendes vorhanden, wie namentlich der Gott in der Mitte des Bildes nicht gar schön ist; auch die beiden ihm zunächst sitzenden Musen sind vielleicht in zu absichtlicher Symmetrie gehalten. Dem Style nach bildet dieses Werk den Uebergang zu den sogenannt grossartigeren Compositionen des Meisters, als deren erste das folgende Wandgemälde genannt wird.

3) Die Philosophie, unter dem Namen „der Schule von Athen“ bekannt. Das Gemälde stellt eine grosse Halle in dem edlen Style des Bramante dar, und in derselben mehrere Lehrer der philosophischen Wissenschaften mit ihren Schülern versammelt. Eine Treppe von mehreren Stufen erhebt den hinteren Theil der Versammelten über die vorderen Gruppen. Jene repräsentiren die höhere oder eigentliche Philosophie. Plato und Aristoteles stehen hier in der Mitte nebeneinander, wie über ihre Lehrmeinungen disputirend. Plato, der Repräsentant der spekulativen Philosophie, weist mit erhobener Rechten nach oben; Aristoteles deutet mit ausgestreckter Rechten auf die Erde nieder, als den Quell seiner praktischen Philosophie. Zu ihren Seiten reiht sich, tiefer ins Bild hinein, ein Doppelchor aufmerkender Zuhörer. Auf der einen Seite neben diesen steht Sokrates, um den sich wieder einige Zuhörer versammelt haben, denen er seine Lehrsätze und

Digitized by Google

Schlussfolgen an den Fingern vorzählt. Jenseit sind andre Männer in verschiedener Weise des Gesprächs und Studiums zusammengestellt. Im Vordergrund werden die Studien der Arithmetik und der Geometrie nebst den hievon abhängigen Disciplinen, in gesonderten Gruppen auf beiden Seiten des Bildes vorgeführt. Als Haupt der Arithmetik erblickt man auf der linken Seite den Pythagoras, der auf seinem Knie schreibt, verschiedene Schüler und Nachfolger (einer mit den Tafeln der Musik), sowie andre Philosophen um ihn her. Auf der rechten Seite construirt Archimedes auf einer am Boden liegenden Tafel eine geometrische Figur. Mehrere Schüler beobachten den Vorgang; aufs Sinnigste sind in ihnen die verschiedensten Stadien des Begreifens dargestellt. Zoroaster und Ptolemäus, mit Himmels- und Erdkugel, als Repräsentanten der Astronomie und Geographie, stehen neben dieser Gruppe. Zwischen beiden Gruppen, auf den Stufen der Treppe, liegt abgesondert der Cyniker Diogenes; ein Jüngling wird von diesem durch einen älteren Mann zu den Lehrern der höhern Philosophie hinaufgewiesen. Neben der Gruppe des Archimedes, dem Rahmen zunächst, tritt Raphael selbst, in Begleitung seines Lehrers Perugino in die Halle; Archimedes trägt das Portrait seines Oheims Bramante. — Höchst meisterhaft ist die Gesammtanordnung dieses Gemäldes. In feierlichster Gemessenheit stehen Plato und Aristoteles und der Chor ihrer Schüler nebeneinander, ohne dass jedoch Steifheit oder Zwang irgendwie sichtbar würde; nach den Seiten und der Tiefe zu löst sich diese Haltung zu grösserer Freiheit, und die Gruppen bilden sich aus Stellungen der mannigfachsten Art, so jedoch wiederum, dass im Ganzen und Wesentlichen die Gegenseitigkeit aufs Genügendste beobachtet bleibt. Der Styl ist grossartig und frei, durchweg ist eine malerische Gesammtwirkung bezweckt und aufs Vollkommenste erreicht. Die Zeichnung im Nackten wie in den Gewändern, ist höchst vollkommen und überall von dem edelsten Schönheitsgefühle geleitet; die Gruppe der Jünglinge vornehmlich, welche um

Digitized by Google

den Archimedes versammelt sind, gehört zu dem Liebenswürdigsten und Naivsten, was Raphael geschaffen hat. *)

4) Die Jurisprudenz (Fensterwand). Die Darstellungen dieser Wand zerfallen in drei getrennte Gemälde. Ueber dem Fenster, von dem Bogen des Gewölbes eingefasst, erblickt man drei sitzende weibliche Gestalten, Personificationen der Klugheit, der Stärke und Mässigung, als derjenigen Tugenden, ohne deren Begleitung die Rechtswissenschaft nicht ins Leben treten kann. Die Klugheit sitzt erhöht über den beiden andern in der Mitte; sie hat nach vorn ein jugendliches, nach hinten ein Greisengesicht (den Blick in die Zukunft und in die Vergangenheit bezeichnend); ein Genius hält ihrem jugendlichen Gesicht einen Spiegel, ein andrer ihrem alten Gesicht eine Fackel vor. Die Stärke ist ein geharnischtes Weib in kühner Bewegung **), einen Eichenzweig in der Hand, einen Löwen neben sich. Die Mässigung trägt einen Zügel in den Händen. Andre Genien sind zu den Seiten auch dieser Figuren zur Ausfüllung des Raumes angebracht. Es sind reizvolle und würdige Gestalten, die beiden äusseren voll schönen Affektes, der indess vielleicht jene Ruhe, welche man bei allegorischen Wesen verlangt, in Etwas stören dürfte. — Zu den Seiten des Fensters ist die eigentliche Wissenschaft des Rechtes, und zwar in ihrer Unterscheidung als geistliches und weltliches Recht, dargestellt. Auf der breiteren Seite (unterhalb der Gestalt der Mässigung) sieht man Gregor XI. auf päbstlichem Throne, der einem Consistorial-Advokaten die Dekretalen übergiebt. Der Pabst trägt die Züge Julius II, und die ihn umgebenden Personen enthalten ebenfalls Portraits des damaligen päbstlichen Hofes. Es sind Alles höchst ausgezeichnete, leben- und charaktervolle Köpfe. — Auf der schmaleren Seite (unter der Figur der Stärke) ist

---

*) Der Carton zu den Figuren des oben beschriebenen Bildes, jedoch noch mit einigen Verschiedenheiten, befindet sich in der Sammlung der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand.

**) Sie scheint der allegorischen Figur der Stärke unter den Fresken des Cambio in Perugia nachgeahmt.

Digitized by Google

Kaiser Justinian dargestellt, indem er dem Tribonian das römische Gesetzbuch übergiebt. Das Bild ist minder bedeutend. —

Der Gesammt-Cyklus dieser Darstellungen gehört also wesentlich dem Bereiche des Gedankens an; dem Künstler war die Aufgabe zu Theil geworden, eine Reihe mehr oder minder abstracter Begriffe bildlich zu fassen, das an sich Unsinnliche in körperlicher Gestaltung zu vergegenwärtigen. Schon früher, zu den Zeiten Giotto's und seiner Nachfolger, waren ähnliche Bestrebungen in der Kunst hervorgetreten; überblicken wir nun noch einmal die Mittel, welche ein Künstler auf dem Gipfel der Kunst zur Ausführung dieses schwierigen Vorhabens angewandt hat, und die Erfolge, zu denen er gelangt ist.

Ein sehr glückliches Motiv erblicken wir zunächst bei den drei ersten Wandbildern in jener feierlichen Vereinigung von Männern, welche in dieser oder jener der dargestellten Geistesthätigkeiten als die bedeutendsten gelten und welche (ähnlich wie in Petrarka's „Triumphen") ohne Rücksicht auf die Zeitalter, in denen sie gelebt, nur in Rücksicht auf ihre geistige Verwandschaft, auf ihr gemeinsames Wirken für einen höheren Zweck, zu einander geordnet sind, und die sich somit wieder leicht in einzelne Gruppen — je nach ihrer mehr oder minder durchgreifenden Wirksamkeit, sondern liessen. Doch war es nöthig, ihrer Thätigkeit den einen nöthigen Mittelpunkt, das Bezeichnende ihres Zweckes, beizufügen.

Bei dem Wandbilde der Theologie ist dieser Mittelpunkt eigentlich der Altar mit dem Sakrament, als dem, nach dem Ritus der Kirche feststehenden Symbole der Erlösung. Das Sakrament schon an sich erklärt hier dem christlichen Beschauer den Punkt, um welchen sich die Thätigkeit der Versammelten dreht. Doch ist es eben nichts weiter als nur ein Symbol, — für den Sinn, für das Gefühl unfassbar. Daher oben die Glorie des Himmels, welche den Erlöser selbst und die Verkünder und die Zeugen seiner Sendung darstellt. Hiedurch wirkt das Bild unmittelbar auf den Beschauer und es sind

Digitized by Google

ihm — sofern er überhaupt mit den Gestalten des christlichen Mythus vertraut ist — keine ferneren Räthsel zu lösen. Nur dürfte es, was die Total-Wirkung des Bildes anbetrifft, zu tadeln sein, — nicht sowohl dass dasselbe in zwei gesonderte Theile zerfällt, als vielmehr, dass keiner von diesen der Masse nach vorherrscht, dass keiner als der eigentlich Wesentliche hervortritt.

Bei dem Wandbilde der Poesie dienen die Gestalten des Apollo und der Musen zur Erklärung des Inhalts und auch sie sind, als einem wohlbekannten Fabelgebiete angehörig, vollkommen genügend. Zugleich sind hier die Dichter mit ihnen in eine ansprechende, vertrauliche Nähe vereinigt, erscheinen sie gewissermaassen als die Wirthe, jene als die Gäste des Parnasses, so dass sich hier ein, dem Gedanken wie dem Gefühle nach, vollkommen abgerundetes Ganze bildet und das Gemüth des Beschauers von der schönsten Ruhe erfüllt wird. Dies Bild ist wie ein zartes heiteres Gedicht; es gewährt dem betrachtenden Auge ein in sich verständliches Ganze und lässt allmählig und von selber seine tiefere Bedeutung verstehen.

Bei dem Wandbild der Philosophie dagegen fehlt fast alle bestimmtere Angabe seines eigentlichen Inhalts. Es ist in dem Bilde selbst keine allegorische, keine poetische Figur vorhanden (jene seitwärts in den Nischen stehenden Statuen des Apollo und der Minerva reichen hiezu nicht hin), die uns näher erklären könnte, welches specielle Interesse die hier Versammelten, wenigstens die obere Hälfte derselben, bewegt. *) Der Vorgang verliert für unser unmittelbares Gefühl jene höhere Bedeutung und der prosaische Verstand muss das Geschäft der Erklärung übernehmen. Die Kunst des Meisters zeigt sich hier nicht in poetischer Totalwirkung, sondern ein-

*) Dass diese Bemerkung nicht aus der Luft gegriffen ist, beweisen die mannigfach verkehrten Interpretationen der Darstellung auf Kupferstichen und in Beschreibungen, welche, schon unmittelbar nach Raphaels Tode, christliche Bezüge darin zu erkennen glaubten. S. die Beschreibung der Stadt Rom, Bd. II, Buch I, S. 336. Anm.

Digitized by Google

seitiger in jener grossartigen räumlichen Anordnung und in der unübertrefflichen Schönheit der einzelnen Gruppen und Gestalten, welche an sich freilich dem Auge des Beschauers schon ein unaussprechliches Vergnügen gewähren. Man sagt, Raphael sei hier durch die unkünstlerische Aufgabe beschränkt gewesen. Aber wir haben bereits früher, unter den Malereien der spanischen Kapelle zu Florenz (§. 24, 4.) eine Aufgabe sehr verwandten Inhalts kennen gelernt, welche dort, bei aller Mangelhaftigkeit und Befangenheit der äusseren Darstellungsmittel, doch ungleich unmittelbarer und ergreifender auf den Sinn und das Gemüth des Beschauers wirkt, — soweit wenigstens eine Allegorie wirken kann.

Bei der Darstellung der Jurisprudenz scheint die ungünstige Stellung des Fensters, welches an der einen Seite nur einen beträchtlich schmalen Raum gestattete, die Trennung der Wand in drei einzelne Bilder verursacht zu haben. In Folge dieser äusserlichen Umstände dürfte der Meister hier bei dem oberen Bilde zu der allegorischen Darstellungsweise, welche es erlaubt, in wenigen Figuren mehrere Begriffe auszudrücken, zurückgekehrt sein.

II. Stanza d'Eliodoro.

Die Arbeiten in diesem, nach seinem Hauptbilde benannten Zimmer scheinen unmittelbar auf die des vorigen gefolgt zu sein. Die vier Abtheilungen der Decke entsprechen den Dreieckfeldern des Kreuzgewölbes und werden durch scheinbare Tapeten gebildet. Sie stellen Gegenstände des alten Testaments dar, in denen die Verheissungen des Herrn an die Patriarchen (ohne Zweifel als Anspielungen auf die Macht der Kirche — analog jener ältest christlichen Symbolik, §. 4, 3.) enthalten sind.

1) Gott, welcher dem Abraham eine zahlreiche Nachkommenschaft verheisst.
2) Isaaks Opfer.
3) Jacob, der im Traume die Himmelsleiter sieht.
4) Moses vor Gott im feurigen Busche.

Digitized by Google

Dies sind einfach grossartige Compositionen, deren Wirkung indess leider sehr beeinträchtigt ist, indem die Farben, vermuthlich durch eingedrungene Nässe, sehr gelitten haben.

Die Gegenstände der vier grossen Wandgemälde beziehen sich auf den göttlichen Beistand der Kirche, durch Beschützung gegen ihre Feinde und wunderbare Bestätigung ihrer Lehre, — und zwar mit specieller Rücksicht und Anspielung auf die kirchlich-politischen Verhältnisse zur Zeit ihrer Entstehung.

1) Die Vertreibung Heliodors aus dem Tempel zu Jerusalem, — als dieser, der Kämmerer des syrischen Königs Seleukus, auf dessen Befehl die Schätze des Tempels plündern wollte (Zweites Buch der Maccabäer, c. 3.). Diese Darstellung deutet auf die unter Julius II. erfolgte Befreiung der Provinzen des Kirchenstaats von den Feinden des apostolischen Stuhles und auf seine Erhaltung der Güter der Kirche. — Man blickt das Schiff des Tempels hinab; im Hintergrunde der Altar, vor welchem der Hohepriester betend liegt, die Gefahr von dem Tempel abzuwenden; mannigfaches Volk um ihn her; leichte Jünglinge klettern auf das Piedestal einer Säule, um dem Gebete frei zuschauen zu können. Im Vordergrund, zur Rechten des Beschauers, Heliodor mit seinen Knechten, welche die Schätze fortzuschleppen im Begriff waren. Heliodor liegt niedergestürzt unter den Hufen des Pferdes, auf welchem jener goldgeharnischte Reiter sitzt; die zween Jünglinge mit Ruthen, im Begriff auf die Tempelschänder loszuschlagen, schweben zu seinen Seiten. Dies ist eine Gruppe voll der wunderbarsten, ergreifendsten Poesie; sie ist wie der Blitz des göttlichen Zornes, der die Verbrecher niederschmettert. Gegenüber, auf der anderen Seite, ist eine dicht zusammengedrängte Gruppe von Weibern und Kindern, reizend bewegt in dem Ausdrucke des Staunens und Schreckens. Neben ihnen wird der Pabst Julius II, auf einem Baldachin sitzend, in den Tempel getragen; seine Gegenwart bezeichnet die näheren Bezüge des wunderbaren Vorganges auf die Verhältnisse der Gegenwart. — Dies Bild enthält die geistreichste

Digitized by Google

Entwickelung einer ausgedehnten Handlung, Beginn und Folge derselben in sich einschliessend; es ist die trefflichste Darstellung eines heftig bewegten, schnell vorübergehenden Momentes. (Nur die theilnamlose Ruhe in der Gruppe des Pabstes stört in dieser Beziehung; man möchte wünschen, dass sie mehr als einen äusserlichen Bezug, dass sie selbst eine individuelle Theilnahme an dem Vorgange enthielte). Im Einzelnen zeigt sich eine unübertreffliche Naivetät und Anmuth in Form und Bewegung der Gestalten, im Ganzen eine grossartig freie, die Totalwirkung berechnende Ausführung, wenn auch nicht überall mehr des Meisters eigne Hand das Werk ausgeführt haben sollte.

2) Die Messe von Bolsena (Fensterwand). Darstellung des Wunders, welches im J. 1263 einen an der Transsubstantiation zweifelnden Priester von der Wahrheit dieser Lehre durch das Blut überzeugte, das aus der von ihm geweihten Hostie floss. Wie im vorigen Bilde der Schutz der Kirche in ihren äusseren Verhältnissen, so wird in diesem ihre Sicherung nach innen, gegen Zweifler und Ketzer, und die Unfehlbarkeit des päbstlichen Glaubens vorgeführt, ohne Zweifel ebenfalls in Bezug auf die Zeitverhältnisse, auf jene Gährung in den Gemüthern, welche dem bald darauf erfolgten Ausbruche der Reformation voranging. — In diesem Bilde ist die Vereinigung jener wunderbaren Begebenheit mit den Personen der Gegenwart in zwar einfacher aber höchst meisterhafter und befriedigender Weise durchgeführt. Ueber dem Fenster der Wand erblickt man einen Altar im Chor einer Kirche. Vor demselben kniet der Priester, welcher die blutende Hostie mit dem Ausdrucke von Befangenheit, Staunen und Beschämung betrachtet. Hinter ihm Chorknaben mit Kerzen in den Händen. Auf der andern Seite des Altars, vor seinem Betstuhle, kniet Julius II. betend, die Augen mit unerschütterlicher Festigkeit und dem Ausdruck vollkommener ernster Ueberzeugung auf das Wunder geheftet. Seitwärts (zu beiden Seiten des Fensters) gehen Treppen hinab. Auf der Seite des Priesters drängt sich zahlreiches Volk mit dem

Digitized by Google

Ausdruck mannichfaltigster Verwunderung heran; vor der Treppe eine Gruppe von Weibern und Kindern, die so eben auf den Vorgang aufmerksam gemacht werden. Auf der andern Seite, hinter dem Pabste, knieen Kardinäle und andre Prälaten in verschiedener Theilnahme an dem Ereigniss; vorn vor der Treppe ein Theil der päbstlichen Schweizergarde. — Nächst der trefflichen, in sich vollendeten Composition zeichnet sich dies Bild durch eine sehr wohlgelungene Charakteristik aus; das höfisch schmiegsame in den Gestalten der Priester, die derbe bäurische Kraft der Schweizer, die verschiedene Weise, wie die Personen im Volke ihre Theilnahme bezeugen, vornehmlich aber die höchst liebenswürdige Naivetät der Chorknaben und der Jünglinge, welche über die Brüstungsmauer des Chores blicken, Alles dies schliesst sich den beiden sehr bedeutsamen Hauptpersonen auf erfreuliche Weise an. In der technischen Ausführung dieses Bildes rühmt man vornehmlich das Colorit und stellt hier Raphael den Meistern der venetianischen Schule zur Seite; doch zeugt ein solches Urtheil in der That von einseitiger Vorliebe: die Farbe, wenn auch warm, hat im Vortrage manches Rohe, ich möchte fast sagen Tapetenartige, und lässt bereits eine gewisse Gleichgültigkeit gegen höhere Vollendung ahnen, die von jetzt ab mehr und mehr in den Fresken der vatikanischen Stanzen ersichtlich wird.

Wenn letzteres schon darin begründet sein dürfte, dass Raphael in den letztbesprochenen Bildern sich zur grössten Freiheit künstlerischer Conception emporgearbeitet hatte und dass solche Freiheit, wie es in der menschlichen Natur einmal begründet ist, leicht zum Missbrauch der erworbenen Kräfte verleiten kann, so trat jetzt auch noch ein äusserer Umstand hinzu, welcher die Sorgfalt, womit Raphael in den ersten Jahren seines Aufenthaltes zu Rom für die vatikanischen Stanzen arbeiten musste, auf mannigfach andre Gegenstände zerstreute. Das Gemälde der Messe von Bolsena war im J. 1512 beendet worden; 1513 starb Julius II. und Leo X. trat an dessen Stelle, ein Fürst, dem es bei allem fein gebil-

Digitized by Google

deten Geschmack doch mehr um ausgedehnten Glanz und Pracht, als um energische Durchbildung des Einzelnen zu thun gewesen zu sein scheint. Aufträge mannigfach verschiedener Art beschäftigten von jetzt ab den jungen Meister; die Arbeiten in den Stanzen traten nach und nach in den Hintergrund, Vieles musste den Schülern zur Ausführung überlassen bleiben, Manches auch wurde gleich von vorn herein in der Composition mit befremdlicher Nachlässigkeit behandelt. — Doch gehören die ersten drei Bilder, welche Raphael unter Leo X. in diesen Gemächern ausführte, noch unter die bedeutenderen Werke seines Pinsels. Zwei von diesen füllen die beiden letzten Wände der Stanze des Heliodor.

3) Attila, an der Spitze seines Heeres, welcher durch die Ermahnungen des Pabstes Leo I. und durch die drohenden Erscheinungen der Apostel Petrus und Paulus bewogen wird, von seinem feindseligen Unternehmen gegen Rom abzustehen. Dies Bild enthält, wie es scheint, eine Anspielung auf die Vertreibung der Franzosen aus Italien, welche Leo X. im J. 1513 durch die Waffen der Schweizer bewirkt hatte. Der Pabst und sein Gefolge nehmen die eine Seite des Bildes ein. Der Pabst trägt die Züge Leo's X. und er, sowie seine Begleiter, sind im Kostüme der Gegenwart dargestellt. Ueber ihnen schweben die beiden Apostel mit Schwerdtern in den Händen. Attila blickt entsetzt zu der Erscheinung empor, sein Heer wird von wilder Verwirrung ergriffen und ist im Begriff, sich zur Umkehr umzuwenden. Gewaltig kühne, aufgeregte Bewegungen unter den Schaaren der hunnischen Reiter, — Ruhe und Unbefangenheit (die freilich wieder bis zu dem Charakter einfacher Portraitdarstellung gesteigert ist) in der päbstlichen Gruppe. Das Bild hat einzelne grosse Schönheiten in der Ausführung, ist aber auch nicht frei von manchem Manierirten und Schwachen.

4) Die Befreiung Petri aus dem Gefängniss des Herodes (Fensterbild). Die Darstellung zerfällt in drei Theile, welche verschiedene Momente der Begebenheit enthalten. Ueber dem Fenster blickt man, durch ein Gitter, in das Innere

Digitized by Google

des Gefängnisses, wo der Engel den schlafenden Petrus zwischen den Wächtern erweckt. Zur Rechten des Fensters leitet er ihn durch die auf der Treppe schlafenden Wächter hinab. In diesen beiden Darstellungen, die durch schöne Anordnung ausgezeichnet sind, werden die Personen durch das strahlende Licht, welches von dem Engel ausgeht, erleuchtet. Zur Linken des Fensters erwachen die Wächter; Mond- und Fackellicht erhellt diese Gruppe. Das ganze Bild ist seines kunstreichen Lichteffektes wegen berühmt. Es enthält, wie man vermuthet, eine Anspielung auf die Gefangenschaft Leo's X, aus der er gerade ein Jahr vor seiner Erhebung zum Pontificat befreit worden war.

III. Stanza del Incendio.

Die Decke dieses Zimmers ist mit vier Rundbildern geschmückt, welche Gottvater und Christus in verschiedenen Glorien darstellen. Dies sind die Ueberreste der von Perugino an diesem Orte ausgeführten Werke.

Die Wandbilder enthalten Begebenheiten aus dem Leben Leo's III. und Leo's IV. Sie scheinen zur Hindeutung auf die Namensverwandschaft mit Leo X. ausgewählt, und dienen wiederum dem allgemeinen Plane des Cyklus der Stanzen, welcher, wie oben angegeben, der Verherrlichung der päbstlichen Macht gewidmet ist. Die bedeutendste unter diesen ist

1) Der Brand im Borgo (der von Leo IV. angelegten Vorstadt Roms), welcher von diesem Pabste durch das Zeichen des Kreuzes gelöscht wird. Im Hintergrunde die Vorhalle der alten Peterskirche, darin der Pabst und der Clerus; auf den Stufen der Kirche versammeltes Volk, welches um Hülfe fleht. Zu beiden Seiten des Vordergrundes brennende Häuser. Aus dem zur Linken des Beschauers flüchten die Bewohner, mehr oder minder nackt, mannigfach bemüht in Sorge für eigne und mehr für die Rettung der Angehörigen; zur Rechten sind Männer mit dem Löschen der Flamme beschäftigt, Weiber tragen Gefässe mit Wasser herbei. In der Mitte eine Gruppe von Weibern und Kindern, sich ängstlich zusam-

Digitized by Google

mendrängend und zu dem Pabste um Rettung flehend. Das Ganze zeigt einen Wechsel edler und schöner Gestalten, die in mannigfach bewegten Affekten vereinigt sind. Hier konnte sich der Künstler mit vollkommenster Freiheit bewegen und seinem Gefühle für grossartige Anmuth der Form vollkommen Genüge leisten, ohne das Interesse des Gegenstandes zu gefährden, wenngleich freilich durch die besondere Auffassung des Gegenstandes die Haupthandlung in die Ferne gerückt wurde und für das Gefühl des Beschauers die ergreifendere Bedeutung verlor. So sind hier die Gestalten jener beiden jungen Weiber, welche die Wasserkrüge tragen und deren Gewänder vom Sturm in grossartige Falten getrieben werden, von höchster Schönheit. Bei den nackten Gestalten auf der anderen Seite bemerkt man dagegen, so schön auch namentlich die Composition der Hauptgruppe ist, ein gewisses absichtliches Bestreben, die Meisterschaft in der Form bedeutsam hervortreten zu lassen, — vielleicht den mächtigen Gestalten Michelangelo's etwas Gleichartiges an die Seite zu setzen, was in gewissem Grade das Interesse des Beschauers erkalten macht. Dazu kommt freilich, dass gerade diese Partie des Bildes mannigfache Mängel in der Farbengebung (namentlich unangenehm schwärzliche Schatten in der Carnation) zeigt, wie denn überhaupt in dem ganzen Bilde die Hülfe von Seiten der Schüler bedeutend hervortritt.

Minder bedeutend sind der Composition nach die anderen Gemälde dieses Zimmers:

2) Der Sieg bei Ostia über die Saracenen, die unter Leo IV. in Italien eingefallen waren. Nicht von Raphael ausgeführt.

3) Der Schwur Leo's III, durch den er sich von den Verbrechen reinigte, wegen deren ihn seine Gegner vor Karl dem Grossen angeklagt hatten (sofern er nemlich als Pabst durch kein irdisches Gericht zu belangen war).

4) Die Krönung Karls des Grossen durch Leo III. (Die weltliche Macht als Ausfluss der geistlichen). Dies Gemälde enthält eine grosse Fülle der lebenvollsten Portrait-

Digitized by Google

köpfe, in denen sich des Meisters eigne Hand zu erkennen giebt.

IV. Sala di Costantino.

Die Hauptgemälde dieses grossen, mit flacher Decke versehenen Saales sind als aufgehängte Teppiche angeordnet, zwischen denen die Gestalten heiliger Päbste und allegorische weibliche Figuren angebracht sind. Sie enthalten Scenen aus dem Leben des Kaisers Constantin und stellen ihn als den Kämpfer der Kirche und als den Begründer ihrer weltlichen Macht dar.

Ausgeführt wurden diese Arbeiten erst nach Raphaels Tode, nach seinen Zeichnungen und unter Leitung des Giulio Romano. Raphael soll die Absicht gehabt haben, die Werke dieses Saales mit Oelfarben auszuführen (wobei er die Arbeiten seiner Schüler leichter und besser retouchiren konnte als bei der Ausführung al fresco), und so sind auch zwei der hier vorhandenen allegorischen Gestalten, die Justitia und Comitas, wirklich in Oel gemalt. Diese scheinen unmittelbar nach seinem Tode gefertigt worden zu sein, vermuthlich nach vorhandenen Cartons des Meisters, da sie, vornehmlich in den Köpfen, noch den eigenthümlichen Adel Raphaels erkennen lassen. (Zu den andern allegorischen und päbstlichen Gestalten scheinen keine Vorbilder des Meisters benutzt worden zu sein). Später indess wandte man sich, zur Ausführung der übrigen Gemälde, wieder zu der für Wandbilder passenderen Freskomalerei zurück.

Das Hauptwerk dieses Saales ist die Schlacht des Constantin mit dem Maxentius bei der milvischen Brücke bei Rom. Giulio Romano führte dasselbe genau nach der Zeichnung Raphaels (mit einigen minder bedeutenden Auslassungen) aus, so dass wir dessen Composition vollständig als Raphaels Werk, — und zwar als eine seiner bedeutendsten Compositionen, betrachten dürfen. Der gewählte Moment ist die Entscheidung des Sieges; die Besiegten sind zum Ufer der Tiber hingedrängt. Der Kaiser in der Mitte, an der

Digitized by Google

Spitze seines Heeres, über niedergeworfene Feinde hinsprengend, Viktorien über seinem Haupte schwebend. Er erhebt den Speer gegen Maxentius, der verzweifelt mit den Fluthen des Wassers ringt. Tiefer zur Rechten in's Bild hinein ist der letzte Kampf am Ufer und gegen diejenigen, welche auf Kähnen Rettung suchen. Noch tiefer erblickt man Fliehende, die über die Brücke verfolgt werden. Auf der linken Seite wüthet noch der Kampf; in mehreren Gruppen zeichnet sich hier der leidenschaftliche Ungestüm der Sieger und die verzweifelte Gegenwehr der letzten, die ihnen Widerstand halten. Das wilde Chaos der Gestalten ordnet sich solcher Weise übersichtlich in einzelne Gruppen und die verschiedenen Momente leiten das Auge gleichmässig auf den hervorstrahlenden Mittelpunkt hin. Kampf, Sieg und Untergang bilden ein Ganzes von trefflicher dramatischer Entwickelung, und wie das Ganze, wenn das Auge den Reichthum der Figuren übersehen gelernt hat, den grossartigsten Eindruck auf den Geist des Beschauers hervorbringt, so nicht minder die Energie und Lebenstüchtigkeit der einzelnen Gestalten, die mannigfach geistreiche Weise, wie sie im Einzelnen zu dem tragischen Gewebe zusammengeflochten sind. Vielen späteren Künstlern hat dieses Werk zum Vorbilde ähnlicher Darstellungen gedient, aber keiner hat die Poesie desselben erreicht. — Die Ausführung des Bildes ist kühn und tüchtig, zwar hart und scharf, wie es die Eigenthümlichkeit des Giulio Romano ist, was aber hier dem wildbewegten Ganzen keinen zu grossen Abbruch thut.

Die anderen Darstellungen dieses Saales stehen unter dem Werthe des eben besprochenen Bildes. Theils mochten die Compositionen, wie es scheint, schon von vorn herein minder bedeutend ausgefallen sein, theils sind unpassende, sogar ungezogene Abänderungen mit denselben vorgenommen, die die Würde der einzelnen Gegenstände wesentlich beeinträchtigen. Das erste derselben die Erscheinung des heil. Kreuzes vor der Schlacht (eigentlich das erste des gesammten Cyklus) ist von Giulio Romano ausgeführt und das

Digitized by Google

Bedeutendste von diesen. Das zweite, die Taufe Constantins, das mindest bedeutende, schreibt man dem Francesco Penni zu; das dritte, die Schenkung Roms an den Pabst, dem Raffaele dal Colle. — Die Decke des Saales enthält unbedeutende Malereien späterer Zeit.

Die Logen des Vatikans.

§. 76. Neben den späteren Arbeiten in den Stanzen, die Raphael unter Leo X. ausführte, wurde er von diesem Pabste noch vornehmlich mit der Ausführung zweier grossen Werke im Fache der Malerei beschäftigt. Das eine betrifft die Ausschmückung der Logen im Vatikan, das andre die Entwürfe für die Tapeten der sixtinischen Kapelle.

Die Logen (loggie) sind offene Hallen, welche den Hof des heil. Damasus (den älteren Theil des vatikanischen Palastes) zu drei Seiten umgeben. Sie wurden von Bramante unter Julius II. angefangen, von Raphael unter Leo X. vollendet, und bestehen aus drei Geschossen, deren beide untere durch gewölbte Arkaden, das oberste durch zierliche Säulenstellungen gebildet werden. Die erste Arkadenreihe des mittleren Geschosses wurde unter Raphaels Leitung mit Malereien und Stuccaturen ausgeschmückt; sie führt zu den eben beschriebenen Stanzen des Vatikans, und reiht in solcher Weise hier Meisterwerk an Meisterwerk. In Hinsicht der harmonischen, aus einem Geiste hervorgegangenen Vereinigung der Baukunst, Plastik und Malerei gewährt kein Ort in Rom einen so vollkommenen Begriff wie dieser von dem ausgebildeten Geschmack und Schönheitssinn des Zeitalters Leo's X.

Die Wände, welche die innerhalb der Logen liegenden Fenster umgeben, sind mit gemalten Blumen- und Fruchtgewinden von ausgezeichneter Schönheit und zarter Stylisirung geschmückt. Die übrigen Malereien, welche die Wände abwechselnd mit Stuccaturen schmücken, bestehen in Thieren von mancherlei Art, grösstentheils aber in sogenannten Arabesken oder Grottesken. Die lieblichsten Spiele und Scherze der Phantasie leiten hier das Auge des Beschauers in anmu-

Digitized by Google

thigem Wechsel von einem Gegenstande zum andern; es ist die Verkörperung einer mährchenhaften Poesie, welche scheinbar Fremdartiges zu eigenthümlichem und überraschendem Leben zu verbinden weiss. — Die Stuccaturen bestehen aus mannichfaltigen architektonischen Verzierungen und einer fast unzähligen Menge Reliefs von kleinen Büsten und einzelnen Figuren und Gruppen, welche grösstentheils mythologische Gegenstände (— Leo X. war der eifrigste Freund und Beförderer des classischen Alterthums —) vorstellen und eine geistvolle Nachahmung des antiken Styles, im einzelnen auch vorhandener Denkmäler, zeigen.

Ein im Fache der dekorirenden Kunst vorzüglich ausgezeichneter Schüler Raphaels, Giovanni da Udine war es, welcher hier die Ausführung dieser Stuccaturen und der gemalten Zierrathen ins Werk zu richten hatte; in den Malereien der Figuren leistete ihm vornehmlich Perin del Vaga Beihülfe. Mannigfach wurde diese Weise der Dekoration nachmals von verschiedenen Schülern Raphaels an andern Orten nachgeahmt, auch von neueren Künstlern wieder zur Anwendung gebracht, — während jene noch unübertroffenen Originale, minder durch die Einwirkungen der Zeit, als durch barbarische Rohheit und Muthwillen der Menschen, im höchsten Grade verdorben sind und gegenwärtig nur noch einen schwachen Schatten ihrer einstigen Schönheit erkennen lassen.

Besser erhalten sind im Ganzen die Malereien der gewölbten Decke, welche die eigentlichen und Hauptzierden dieses Ortes bilden und zu denen die eben besprochenen Gegenstände gewissermaassen nur im Verhältniss eines anmuthigen Rahmens und Beiwerkes stehen. Sie stellen, in einem ausgedehnten Cyklus, Begebenheiten der heiligen Schrift, vornehmlich des alten Testamentes, dar und sind unter dem Namen von Raphaels Bibel bekannt. Eigenhändige Ausführung Raphaels bemerkt man an diesen Darstellungen nur in sehr geringem Maasse; die Oberaufsicht bei der Ausführung dieser Gegenstände war dem Giulio Romano zugefallen und von ihm,

Digitized by Google

wie auch von verschiedenen andern Schülern Raphaels, wurden dieselben nach des Meisters Zeichnungen gemalt. Wenn demnach nun freilich diese Darstellungen nicht diejenige Vollendung zeigen, welche den eigenhändigen Werken Raphaels eigen ist, so gehören gleichwohl die Compositionen an sich, der überwiegenden Mehrzahl nach, zu seinen glücklichsten und gerade zu denjenigen Erzeugnissen, in welchen sich die Eigenthümlichkeit seines Talentes aufs Schönste entfaltet. Jene patriarchalische Einfalt und Schlichtheit der Geschichten des alten Testamentes, welche dem Leben des classischen Alterthumes so nahe verwandt ist, bot hier den geeignetsten Stoff zur Darstellung eines kindlich heiteren, in klaren Grenzen eingeschlossenen Lebens, zur Entwickelung eines unbefangenen, durch keine Fessel von Sehnsucht und unbefriedigtem Verlangen beunruhigten Ausdruckes, zur Gestaltung edler, von gleichmässigen Gefühlen bewegter Formen. Wie eine reine, harmonische Musik ziehen diese Gestalten vor dem Auge des Beschauers vorüber und geben seinem Sinn die wohlthuendste Befriedigung, indem sie alle weiteren Gedanken verstummen machen. Nur wenige Bilder der gesammten Reihenfolge erscheinen als minder bedeutende Compositionen.

Die Decke dieser Logenreihe besteht aus 13 kleinen Kuppelgewölben, deren jedes 4, auf mannigfach verschiedene Weise eingerahmte Gemälde enthält, so dass deren im Ganzen 52 vorhanden sind. Die einzelnen Kuppeln umfassen immer eine Folge zusammengehöriger Gegenstände. Wir bezeichnen den Inhalt der Kuppeln und fügen die Namen derjenigen Schüler Raphaels bei, denen man die Ausführung mit Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben pflegt.

1 Kuppel. Erschaffung der Welt. (Giulio Romano.) Die Gestalten des ewigen Vaters zeigen hier den Typus des Michelangelo, wie dieser denselben an der Decke der Sixtina vorgebildet hatte, ohne indessen die Grossartigkeit des Vorbildes zu erreichen.

2. Geschichte der ersten Menschen. (Giulio Romano; im Sündenfall die Gestalt der Eva vermuthlich von Raphael selbst

Digitized by Google

gemalt.) Die Vertreibung aus dem Paradiese ist eine Nachahmung und Veredlung von Masaccio's Composition in der Kapelle Brancacci zu Florenz.

3. Geschichten des Noah. (Giulio Romano.)
4. Geschichten des Abraham und Loth. (Francesco Penni.)
5. Geschichten des Isaac. (Francesco Penni.)
6. - - - Jacob. (Pellegrino da Modena.)
7. - - - Joseph. (Giulio Romano.)
8. - - - Moses. (Perin del Vaga oder Giulio Romano.)
9. Geschichten des Moses. (Raffaele dal Colle.)
10. - - - Josua. (Perin del Vaga.)
11. - - - David. (Perin del Vaga.)
12. - - - Salomon. (Pellegrino da Modena.)
13. - - - neuen Testaments. (Perin del Vaga oder Giulio Romano.)

In der zweiten und dritten Arkadenreihe desselben Geschosses sind die folgenden Geschichten des neuen Testamentes von unbedeutenden Künstlern der späteren Zeit fortgesetzt und beendet.

Die Tapeten.

§. 77. Die Entwürfe zu den 10 Tapeten, welche für den Schmuck der sixtinischen Kapelle bestimmt waren, fertigte Raphael in den Jahren 1515 und 1516. Sie stellen Begebenheiten aus dem Leben der Apostel dar und gehören wiederum zu Raphaels bedeutendsten Leistungen. In ihnen zeigt sich nicht nur eine eigenthümliche Würde und Grossartigkeit der Form, eine höchst klare und harmonische Anordnung der Gruppen, sondern zugleich eine solche Tiefe und Kraft des Gedankens, eine so ergreifende dramatische Entwickelung der

---

§. 77. W. Gunn: *Cartonensia, or an historical and critical account of the tapestries in the palace of the Vatican.* London 1831.

Digitized by Google

einzelnen Vorgänge, dass die Darstellung historischer Begebenheiten in ihnen ihren höchsten Triumph zu feiern scheint. Auf besondere Weise ist hier zugleich Rücksicht auf die Forderungen des Stoffes genommen und manches dekorative Element, welches in der Tapetenwirkerei eine schöne Wirkung hervorbringt, glücklich benutzt worden. Raphael lieferte, zur Ausführung der Tapeten, grosse, in Wasserfarben colorirte Cartons, die von ihm selbst oder unter seiner unmittelbaren Leitung, vornehmlich mit Beihülfe des Francesco Penni, verfertigt waren. Sieben von diesen Cartons sind erhalten und befinden sich gegenwärtig in England, in der Gallerie des Schlosses Hamptoncourt bei London. Die Tapeten werden in einigen Gemächern des Vatikans zu Rom aufbewahrt. Sie wurden nach den Cartons zu Arras in Flandern gewirkt (daher auch Arazzi genannt); Bernhard van Orley, ein in Raphaels Schule gebildeter niederländischer Künstler, soll deren Ausführung geleitet haben. Sie sind von einer höchst meisterhaften Arbeit, vornehmlich in dem zarten Schwunge der Conturen, und verdienen, in Rücksicht auf die mit der Ausführung verbundenen Schwierigkeiten, wirkliche Bewunderung. Leider sind sie nicht nur in mannigfachen Einzelnheiten beschädigt und nicht immer glücklich ausgebessert, sondern auch in den Farben grossentheils verblichen, so dass die Totalwirkung des Colorits zerstört ist. Sie zerfallen, nach ihrer ursprünglichen Bestimmung in zwei Reihen, von denen die erste die frühere Geschichte der christlichen Kirche, worin der heil. Petrus den Mittelpunkt bildet, — die andre Begebenheiten aus dem Apostelamte des heil. Paulus darstellt. Folgendes sind die einzelnen Darstellungen:

Erste Reihe.

1. Petri Fischzug. Eine Composition von wunderbarer Heiterkeit und Ruhe. Der See Genezareth mit ferner Uferlandschaft; vorn zwei Kähne, deren jeder drei Männer trägt; die in dem einen sind mit Anstrengung beschäftigt, ein Netz emporzuziehen; in dem andern Kahne, der unter dem

Digitized by Google

Ueberfluss bereits gefangener Fische zu sinken droht, kniet Petrus vor Christo. Beide Kähne sind in einer Linie nebeneinander geordnet, wodurch ein sehr eigenthümlicher Eindruck hervorgebracht wird: es ist, als ob die Gestalten leise vor dem Blicke des Beschauers vorüberzögen. Vorn, am Ufersaume, strecken drei Fischreiher ihre langen Hälse empor. — Der Carton zu dieser Darstellung scheint grösstentheils von Raphael's eigner Hand gemalt, gleichsam als Muster für alle übrigen; er ist von ganz besonderer Haltung, vortrefflich gezeichnet und klar und tief in der Farbe. Die Fische im Kahn und die Reiher hält man für die Arbeit des Giovanni da Udine.

2. Die Uebergabe der Schlüssel. Die Jünger des Herrn, denen dieser nach der Auferstehung am See Tiberias erscheint. Petrus kniet vor ihm, mit den Schlüsseln in den Händen. Christus weist mit der einen Hand auf die Schlüssel, mit der andern, zur Versinnbildlichung seiner Worte („Weide meine Schaafe") auf eine Schaafheerde, im Mittelgrunde des Bildes. Der Heiland ist eine würdige Gestalt, und vortrefflich ist der Ausdruck und die Bewegung der übrigen Apostel, welche in Johannes anbetende Verehrung, in den andern Erstaunen in verschiedenartiger Weise darstellt.

3. Die Heilung des Lahmen. Die Vorhalle des Tempels mit mehreren Reihen reichornamentirter gewundener Säulen, wodurch die Darstellung in drei Gruppen zerfällt. In der mittleren das Wunder, welches Petrus und Johannes an dem Lahmen verrichten. Zu den Seiten zuschauendes Volk, darunter einige höchst anmuthvolle Weiber und liebliche Kinder. Das Ganze macht den Eindruck festlicher Pracht.

4. Der Tod des Ananias. Eine Darstellung von meisterhafter Entwickelung des Vorganges. Im Mittelgrunde eine Tribune, auf welcher die Apostel versammelt sind. Auf der einen Seite tragen mehrere Leute (zur Ausführung der beschlossenen Gütergemeinschaft) ihre Habe herbei; unter ihnen ein Weib, die bedächtig ihr Geld überzählt, statt dasselbe zutrauungsvoll hinzugeben, ohne Zweifel die Frau des Ananias.

Digitized by Google

Auf der andern Seite Arme, denen aus dem gemeinsamen Vorrath mitgetheilt wird. Im Vorgrunde Ananias, der zur Strafe seiner Lüge krampfhaft zuckend zu Boden stürzt, andre zu seinen Seiten, entsetzt auseinander fahrend. Petrus, und Jacobus neben ihm, die den Zorn des Himmels auf Ananias herabrufen, sind voll grossartiger apostolischer Majestät.

5. Stephani Steinigung. Die Figur des Heiligen ist vorzüglich ausgezeichnet. Er hebt knieend den Blick zum Himmel empor, wo der Heiland mit dem ewigen Vater und einigen Engeln erscheint, und bittet Gott um Barmherzigkeit für seine Mörder. Vorn Saulus mit den Kleidern der Zeugen. (Hievon ist der Carton nicht mehr vorhanden.)

Zweite Reihe.

1. Pauli Bekehrung. Paulus ist vom Pferde zu Boden gestürzt, über ihm die drohende Erscheinung des Heilandes. Nur er erblickt denselben, während seine bewaffneten Begleiter die drohende Gegenwart der Gottheit nur durch ihre Wirkung gewahren. Bewunderungswürdiger Ausdruck der Unruhe und Bestürzung. (Der Carton nicht mehr vorhanden.)

2. Die Bestrafung des Zauberers Elymas. Der Proconsul Sergius auf dem Thron, in der Mitte des Bildes, Lictoren und andre Männer zu seinen Seiten. Vorn, zur Rechten des Beschauers, Paulus, den Arm in ruhiger Würde gegen den Zauberer ausstreckend. Dieser steht auf der linken Seite, indem plötzlich Nacht über ihn einbricht; mit unsicherem Tritte, mit geöffnetem Munde streckt er vor sich fühlend die Arme aus. Das Plötzliche des unheilbringenden Geschickes in dieser Darstellung ist eben so meisterhaft, wie in jener des Ananias ausgedrückt; Bestürzung und Verwunderung unter den Umstehenden. Zürnend wendet sich der Proconsul gegen seine Gelehrten, die befangen hinter dem Zauberer stehen.

3. Paulus und Barnabas in Lystra. Ein festlicher Opferzug (einem antiken Basrelief nachgeahmt), der dem Paulus vor den Stufen eines Tempels dargebracht werden soll.

Digitized by Google

Auf der einen Seite, vor dem Zuge, ein Lahmer, der seine Krücken von sich geworfen hat und sich dankend zu Paulus wendet. Dieser, auf der andern Seite stehend, zerreisst sein Gewand vor Zorn über den Wahn der Heiden. Ein Jüngling, der die Geberde des Apostels beachtet, sucht den Opferer zu unterbrechen. Bei dem Festpomp der Gesammtdarstellung ist auch hier Ursach und Folge der Begebenheit auf treffliche Weise vereint.

4. Pauli Predigt zu Athen. Paulus steht auf den Stufen eines Gebäudes und spricht zu dem Volke, das ihn im Halbkreise umgiebt. Paulus, beide Arme zum Himmel erhoben, ist eine höchst würdige Gestalt, voll des Charakters überzeugender Beredsamkeit. In den Zuhörern zeigt sich mannigfache Verschiedenheit des Eindruckes. Ueberaus sprechend unterscheiden sich die Parteien der verschiedenen philosophischen Sekten, der Stoiker, Epikuräer u. a. m. Die Sophisten streiten, andre stehen zweifelnd oder in träger Gleichgültigkeit, beobachtend oder im Nachsinnen in sich gekehrt, andre voll Glauben von der Wahrheit ergriffen.

5. Paulus im Gefängnisse zu Philippi beim Erdbeben. Zur Andeutung des letzteren erscheint ein Riese in der Oeffnung der von ihm erschütterten Erde. Hinter dem Gitter des Gefängnisses der Apostel betend, Wächter vor demselben. (Sehr schmale Tapete, der Carton nicht mehr vorhanden).

Diese sämmtlichen Darstellungen sind auf ihren Rändern mit Zierrathen umgeben, welche dem Styl der Verzierungen in den Logen verwandt sind. Die Seitenstreifen sind, im Geschmack der Arabesken, mit anmuthigen Figuren meist mythologischen Inhalts in natürlicher Farbe geschmückt. An den Sockeln, unter den Hauptbildern, sind kleine friesartig componirte Bilder in Bronzefarbe. Die unter den Darstellungen der zweiten Reihe enthalten Scenen der Apostelgeschichte, welche mit den Hauptbildern in Zusammenhang stehen und die weitere Folge und Verbindung der einzelnen Geschichten vorführen. Die Sockelbilder der ersten Reihe stellen Begebenheiten

Digitized by Google

aus der früheren Geschichte Leo's dar; sie sind durchweg im Style antiker Reliefs behandelt, womit jedoch das bei den wichtigsten Portraitfiguren beibehaltene Costüm der Zeit in guten Einklang gebracht ist. Beide Reihen geben neue Belege von dem durchwaltenden Schönheitssinn und von dem Geschmack des Künstlers, der auch dem minder Bedeutenden das eigenthümliche Gepräge seines Adels zu geben wusste.

§. 78. In denselben Gemächern des Vatikans, wo die eben beschriebenen Tapeten aufbewahrt werden, befindet sich noch eine zweite Folge derselben, deren Erfindung ebenfalls Raphael angehört. Dies sind zwölf an der Zahl, von höheren Dimensionen, und ohne jene verzierenden Beiwerke. Sie stellen Begebenheiten aus dem Leben Christi vor und sind ohne Zweifel erst nach jenen angefertigt, wohin schon die Bezeichnung, die ihnen von den Aufsehern der Sammlung gegeben wird (als Arazzi della scuola nuova, während jene Arazzi della scuola vecchia heissen) zu deuten scheint. Dass unter Raphaels unmittelbarer Leitung die Cartons zu diesen Tapeten angefertigt seien, ist sehr zweifelhaft, indem der grösste Theil derselben eine ungleich minder vollkommene Zeichnung erkennen lässt. Im Gegentheil befinden sich auf einigen offenbare Elemente eines seiner Schule fremden, niederländischen Charakters, welche vermuthen lassen, dass die Cartons, wenigstens zum Theil, erst von niederländischen Künstlern (wie Bernhard van Orley und anderen) ausgeführt worden sind. Was aber das Allgemeine der Erfindung, der Composition, des Styls in diesen Werken anbetrifft, so kündigt sich hier, der Mehrzahl nach, das unverkennbare Eigenthum Raphaels, dieselbe Grazie und anmuthvolle Würde an, die das charakteristische Merkmal seiner Productionen ist.

Zu den schönsten Arbeiten dieser zweiten Folge gehören vornehmlich: — Die Anbetung der Könige, gross, figurenreich; das zahlreiche, prächtige Gefolge der Könige in freudigem Staunen und Anbetung um die Hauptgruppe versammelt. — Die Auferstehung Christi, ähnlich gross und figu-

Digitized by Google

renreich; der siegreich hervorstrahlende Erlöser als bedeutsamer Mittelpunkt, gewaltiges Leben und Mannichfaltigkeit der Bewegungen unter den Schaaren der Wächter, welche entsetzt entfliehen oder zu Boden stürzen. — Drei schmale Tapeten mit der Darstellung des Kindermordes, jede für sich ein eigenthümlich kunstreiches und selbständiges Bild dieses an den mannichfaltigsten Motiven reichen Gegenstandes, — alle aber höchst anziehend wiederum durch jenen reinen Geist der Schönheit, der auch das Herzzerreissende künstlerisch zu fassen und so die innige Theilnahme des Beschauers zu erwecken wusste, während bei anderer Auffassung das Auge nur durch empörende Scenen zurückgeschreckt wird. (Noch eine vierte grössere Composition des Kindermordes, wo Raphael in den Gestalten der verzweifelt fliehenden Mütter eben denselben hohen Reiz, dieselbe sittliche Zartheit ausgesprochen hat, ist nach einer Zeichnung des Meisters von seinem Schüler Marc-Anton in Kupfer gestochen.)

Nach den, im Auftrage Leo's X. gearbeiteten Tapeten wurden, bei dem grossen Beifall, den diese prächtigen Luxusartikel fanden, für mehrere andre Orte Wiederholungen gefertigt, wie sich noch gegenwärtig an verschiedenen Orten, zu Dresden, Mantua, in England, Frankreich, u. s. w. mehrere Exemplare derselben vorfinden.

§. 79. Endlich erwähne ich noch der Gestalten der 12 Apostel, welche nach Raphaels Entwürfen in einem, nachmals veränderten Zimmer des Vatikans ausgeführt waren (Grau in grau). Vermuthlich waren dies dieselben Compositionen, welche von Marc-Anton in Kupfer gestochen wurden und die man noch gegenwärtig, ebenfalls von Schülern Raphaels, an den Pfeilern der Kirche S. Vincenzo alle tre fontane ausserhalb Rom gemalt sieht. Es sind würdige Gestalten mit schöner Gewandung, doch ohne rechte Grossartigkeit. —

§. 80. Neben diesen bedeutsamen Aufgaben, welche Raphael innerhalb 12 Jahren für den päbstlichen Hof ausführte,

Digitized by Google

wurde seine Thätigkeit noch auf's Mannigfachste von Privatleuten in Anspruch genommen. Ich nenne unter diesen Arbeiten zunächst zwei Freskogemälde, welche in römischen Kirchen ausgeführt sind. Das eine derselben befindet sich in 1.
der Kirche S. Maria della Pace, über dem Bogen der ersten Seitenkapelle zur Rechten des Einganges, und stellt vier Sibyllen, von grösseren und kleineren Engelgestalten umgeben, vor. Es gehört zu Raphaels allervorzüglichsten Werken. Meisterhaft ist hier der gegebene, scheinbar ungünstige Raum benutzt und ausgefüllt, und durch die Engelgestalten, welche Schrifttafeln halten und dieselben den Sibyllen zum Schreiben oder das Geschriebene zum Lesen bringen, eine geistreiche Mannichfaltigkeit in die streng rhythmische Anordnung des Ganzen gebracht. Eine wundersame Anmuth in den Stellungen und Bewegungen, eine eigenthümliche Harmonie der Formen und des Colorits geht durch das ganze Bild (in dem nur leider hie und da bedeutende Restaurationen nöthig geworden sind). Sehr interessant ist der Vergleich dieses Werkes mit Michelangelo's Sibyllen, der jeden der beiden Meister in seiner eigenthümlichen Trefflichkeit zeigt: während letzterer in seinen Compositionen grossartig, erhaben und tiefsinnig erscheint, so trägt Raphael auch in diesem Gemälde das Gepräge seiner heiteren und offenen Anmuth. In der Ausführung des Gemäldes der Sibyllen stand dem Raphael sein Schüler Timoteo della Vite zur Seite.

Weniger zu Raphaels Gunsten fällt ein solcher Ver- 2.
gleich bei dem zweiten Freskobilde aus, welches er an einem Pfeiler der Kirche S. Agostino zu Rom ausführte. Es stellt den Propheten Jesaias dar, hinter dem zwei Genien eine Inschrifttafel halten. Hier sieht man ein sehr absichtliches Bestreben, der Gewalt des Michelangelo nachzueifern, statt deren aber nur, bei allen Vorzügen der Technik im Einzelnen, ein übertriebenes, affektirtes Wesen zu Tage gekommen ist.

In Bezug auf den Vergleich mit Michelangelo ist hier 3.
noch ein kleines Oelbildchen anzuführen, welches Raphael be-

Digitized by Google

bereits im Jahre 1510 gemalt hatte: die *Vision des Ezechiel*, gegenwärtig in der Gall. des Palastes Pitti zu Florenz befindlich. Es stellt den Herrn in einer Glorie hellleuchtender Cherubsköpfe dar, — ruhend auf den mystischen Gestalten des Stiers, Adlers und Löwen, und der Engel anbetend zu deren Seite, — die Arme ausgebreitet und von zwei Genien getragen. In diesem kleinen Bilde ist eine Würde, Majestät und Erhabenheit, und diese wiederum mit einer so unergründlichen Schönheit verschmolzen, der Contrast jener beiden zarten Genien zu der Gestalt des Allmächtigen in so edler Weise gehalten, das Ganze der Composition so klar entwickelt, dass es in der That als eins der vorzüglichsten Meisterwerke des Künstlers genannt werden muss. Michelangelo hatte den Typus des Gott-Vaters in ähnlicher Weise vorgebildet: er stellte ihn, wie im Wehen des Sturmes, — Raphael wie im Glanze der aufstrahlenden Sonne dar. Auch hier sind beide Meister wunderbar gross, beide ähnlich und verschieden und keiner von ihnen der grössere. — Was die Ausführung des Bildes im Palaste Pitti anbetrifft, so entspricht diese vollkommen den ersten Arbeiten Raphaels in Rom und enthält sogar noch gewisse Reminiscenzen an seine frühere Periode. Eine Copie, früher in der Gallerie Orleans befindlich und für das Original gehalten, ist gegenwärtig zu Stratton in England.

1. §. 81. Raphael ist, wie ein jeder Künstler, stets da am Vollendetsten, wo keine fremdartigen Einflüsse störend auf ihn einwirkten, wo er frei und unabhängig dem Drange seines Innern, der Richtung seines Gemüthes gefolgt ist. Sein Element vor Allem war, ich wiederhole es, die Grazie, die Schönheit der äusseren Form, sofern diese der Ausdruck innerer Sittlichkeit ist. Daher gehören, trotz jener grossartigen Aufgaben, womit die Päbste ihn beschäftigten, vornehmlich die *Madonnen und heiligen Familien*, deren er eine grosse Menge geschaffen, zu denjenigen Werken, welche seine Eigenthümlichkeit in klarster Entfaltung zeigen. Hier konnte jene Grazie sich vollkommen frei und ungehindert aussprechen.

Digitized by Google

Schon seine Jugendwerke, von denen ich früher gesprochen habe, bewegen sich am Liebsten in Darstellungen dieser Art; und wenn die frühesten Arbeiten ein eigenthümlich träumerisch sinniges Gepräge, die späteren eine heitere freie Auffassung des Lebens zeigen; so halten die hieher gehörigen Werke seiner dritten Periode die glücklichste Mitte zwischen Heiterkeit und Würde, zwischen unschuldigem Spiele und tiefsinniger Erschöpfung des Gegenstandes. Sie bewegen sich in anmuthvollster Freiheit und doch herrscht stets eine Gemessenheit darin, welche das zarteste Gefühl für die Gesetze der Kunst verräth; sie stellen das innigste Verhältniss des menschlichen Lebens, darauf alle Sittlichkeit sich gründet, das Verhältniss der Familie dar, und doch weht ein eigenthümlicher Hauch höherer Heiligung darüber hin: Maria ist nicht nur die liebevolle Mutter, sie erscheint zugleich fast immer in zarter jungfräulicher Schüchternheit und doch als die Gebenedeite, die den Herrn geboren hat; der Christusknabe ist nicht nur ein heiteres unbefangenes Kind, ein ahnungsvoller Ernst drückt sich zugleich in seinen Zügen aus, der seinen künftigen hohen Beruf vordeutet. Die mannigfachen Darstellungen dieses Gegenstandes lassen übrigens, wie sie den verschiedensten Wechsel in der Zahl, in Stellung und Gruppirung der dargestellten Personen enthalten, bald eine mehr naive, bald eine tiefere Auffassung vorherrschen und gewähren so die interessantesten Vergleichungspunkte. Nicht alle jedoch sind von Raphael's eigner Hand durchgeführt; manche sind wohl nur nach seinem Entwurfe und in seinem Atelier gemalt und nur die letzte Vollendung sein Eigenthum; manche auch, die seinen Namen führen, sind nur Werke seiner Schule, die im Geiste des Meisters zu arbeiten strebte.

Unter diesen Werken zeichnen sich vornehmlich diejenigen aus, welche den früheren Jahren von Raphaels Aufenthalt in Rom angehören. Dies sind, wie sich bei seiner strengeren Beschäftigung in dieser Zeit schon an sich voraussetzen lässt, einfache Compositionen von nicht sonderlich bedeutendem Format; in der Ausführung jedoch von unendlicher Liebe

Digitized by Google

zeugend und mehr oder minder noch einen Nachklang jener früheren Innigkeit aufbewahrend. Namentlich sind hier die folgenden Gemälde anzuführen.

2. Madonna aus dem Hause Aldobrandini (zu Rom), gegenwärtig im Besitz des Lord Garvagh zu London. Maria sitzt auf einer Bank, indem sie sich liebend zu dem kleinen Johannes neigt und mit der linken Hand seinen Rücken umfasst. Johannes reicht freudig nach einer Nelke empor, die ihm das Christkind, auf dem Schoosse der Mutter sitzend, anmuthvoll darbietet. Hinter der Maria der Pfeiler einer Arkade, zu dessen Seiten Aussicht in die Landschaft. Das Ganze bildet eine Gruppe von der höchsten Lieblichkeit und Zartheit. Das Bild ist im Wesentlichen wohl erhalten. — Eine alte Wiederholung desselben beim Hrn. Camuccini zu Rom.

1. Madonna des Herzogs von Alba, im Besitz des Hrn. W. G. Coesvelt zu London. Maria, ganze Figur, in einer heiteren Landschaft sitzend, das Kind auf ihrem Schoosse. Sie hält ein Buch in der Hand, worin sie so eben gelesen hat. Der kleine Johannes kniet vor seinem göttlichen Gespielen und überreicht ihm in kindlicher Anmuth ein Kreuz, welches dieser umfasst, indem er den Ueberbringer mit unaussprechlicher Liebe anblickt. Maria richtet ihre Blicke mit tiefem, ernstem Ausdrucke auf das bedeutungsreiche Spiel der Kinder. Es ist ein Bild von wunderbarer Schönheit, aufs Trefflichste und Zarteste von des Meisters eigner Hand ausgeführt und sehr wohl erhalten.

Madonna della sedia, im Palaste Pitti zu Florenz. Rundbild, Maria, seitwärts auf einem niedrigen Sessel sitzend, hält den Knaben auf ihrem Schoosse, der sich in nachlässig kindlicher Lage an sie lehnt. Seitwärts der kleine Johannes, seine Hände zur Anbetung faltend. Maria trägt ein buntgewirktes Tuch um die Schultern und ein ähnliches, nach Art der italienischen Frauen, auf dem Haupte; sie ist ein schönes, blühendes Weib, das in ruhigem Behagen mütterlicher Freude zu dem Bilde hinausblickt; der Knabe, voll und kräftig in sei-

Digitized by Google

nen Formen, schaut ernst, offen und gross darein. Das Bild ist ausserordentlich warm und schön gemalt.

Madonna della tenda, im Besitz des Königs von 5. Baiern. Eine Wiederholung des Bildes in der königl. Gal- 6. lerie zu Turin, ebenfalls für ein Original ausgegeben. Eine der vorigen verwandte Composition, nur ist hier der Knabe in lebhafter Bewegung und in die Höhe blickend dargestellt. Im Hintergrunde ein Vorhang, daher der Titel des italienischen Exemplars.

Maria mit dem Kinde in der Sammlung des Hrn. 7. Rogers zu London. (Aus der Gallerie Orleans stammend.) Maria, halbe Figur voll jungfräulichen Adels, hinter einem Gesimse, darauf das Christkind steht, indem es sich lächelnd an sie schmiegt und ihren Hals umfasst. Das Bild ist gegenwärtig ganz verwaschen, in technischer Beziehung wegen der nunmehr hervorgetretenen klaren und etwas röthlichen Untermalung merkwürdig.

Maria mit dem Kinde in der Stafford-Gallerie zu 8. London. (Aus der Gall. Orleans stammend.) Maria, halbe Figur, hält das Christkind auf ihrem Schoosse hingestreckt und betrachtet es mit mütterlichem Wohlgefallen; das Kind, in reizendster lebendiger Bewegung, wendet sein Köpfchen in die Höhe und blickt sie wie in tiefer Ahnung, doch liebend an.— Mehrere alte Wiederholungen, z. B. in dem Museum von Berlin und dem von Neapel.

Eine Reihe ähnlicher, zum Theil reicherer Darstellungen gehört der späteren Zeit des Meisters an. In ihnen tritt indess mannigfach die Arbeit seiner Schüler hervor, die nach seinen Zeichnungen malten und deren Tafeln im Einzelnen nur von Raphael beendet wurden. Ja, verschiedene der Bilder dieser Art sind vielleicht nur als Bilder seiner Schule zu betrachten, aus der Zeit, da diese noch unter der unmittelbaren Führung des Meisters sich bewegte und seinen Geist in den eignen Werken noch in merkwürdiger Weise wiederzuspiegeln vermochte.

Zu letzteren dürfte das unter dem Namen der Vierge 9.

Digitized by Google

aux candelabres bekannte Madonnenbild, im Schlosse zu
10. Lucca befindlich, gehören. — Die Madonna dell' impannata, im Palast Pitti zu Florenz, lässt im Wesentlichen auch nur Schülertechnik erkennen. Das Bild scheint aus mehreren Entwürfen des Meisters zusammengesetzt. Sehr schön sind die beiden heiligen Frauen, welche das Kind verehren, dagegen dem kleinen Johannes, der im Vorgrunde sitzend auf dasselbe hinweisst, die leichte Naivetät Raphaels mangelt. Doch ist der Körper des Christkindes weich und zart gemalt. Den Namen führt das Gemälde (welches, beiläufig bemerkt, mehr denn andre heilige Familien Raphaels im Charakter eines Altarbildes componirt ist) von dem im Hintergrunde befindlichen
11. Vorsatzfenster. — Die Madonna del passeggio in der Stafford-Gallerie zu London (früher in der Gallerie Orleans, noch früher in der der Königin Christine von Schweden) scheint von Francesco Penni gemalt. Sie stellt Maria mit dem Kinde, lustwandelnd in einer Landschaft dar, und den kleinen Johannes, welcher im Begriff ist, den Gespielen zu küssen. Die Gruppe der Kinder ist ungemein anmuthig, fast wie aus Raphaels florentinischer Periode, die Gewandung der Maria aber schwer und eher den Arbeiten späterer Künstler zu vergleichen. Mehrere Wiederholungen, u. a. im Museum von Neapel. — Aehnlich auch verhält es sich mit verschiedenen Bildern einer verwandten Darstellung, in welcher die Jungfrau von dem schlafenden oder eben erwachenden Kinde den Schleier aufhebt, womit dasselbe bedeckt war. Die, in denen das Kind schlafend dargestellt ist, führen insgemein den Namen Silen-
12. tium (Silence). Hieher gehört vornehmlich die Vierge au diadème im Museum zu Paris, wo Maria, eine Krone auf dem Haupte tragend, vor dem schlafenden Kinde in knieender Stellung sitzt, der kleine Johannes anbetend zur Seite: sowie ähnliche Compositionen in mehr oder minder freier Nachahmung desselben Gegenstandes. — Erwachend ist das Kind in
13. einem Bilde dargestellt, dessen Original sich zu Loreto be-

§. 81, 13. Das Original des genannten Bildes soll neuerlichst, aus dem Nachlass eines französischen Geistlichen herstammend, in Trier aufgetaucht und nach England verkauft sein.

Digitized by Google

funden haben soll, bei Gelegenheit der französischen Eroberungen aber verschollen ist. Eine Wiederholung desselben befindet sich u. a. im Museum zu Paris.

Durchweg indess geht durch diese heiligen Familien der späteren Epoche Raphaels, mag der Antheil des Meisters an deren Ausführung grösser oder geringer sein, derselbe Zug einer grossartigen idealen Schönheit, den wir bereits an den übrigen Werken dieser Periode kennen gelernt haben. Hier ist es nicht jene zarte Begeisterung, jene sich hingebende Innigkeit der Jugend, sondern der klare, heitre Genuss des Daseins, durch das Band edelster Sitte gereinigt. Es sind im Allgemeinen nicht verklärte heilige Gestalten, deren Betrachtung uns zur Verehrung hinreisst, aber es sind die liebenswürdigsten Momente menschlichen Zusammenlebens, die Vereinigungspunkte in der Familie, wo das Spiel anmuthiger Kinder den zuschauenden Eltern Freude und Glück bereitet. Die Mehrzahl dieser Bilder besteht aus vier Figuren: Maria mit den beiden Kindern, denen sich entweder Elisabeth oder Joseph zugesellt. Zu den Darstellungen der heil. Familie, in welchen Elisabeth die Freude der Mutter theilt, gehören vornehmlich folgende:

Die unter dem Namen der „Perle“ bekannte heilige Fa- 14.
milie, im Museum zu Madrid, das bedeutendste dieser Bilder, als Composition betrachtet ohne Zweifel die grossartigste von Raphaels heiligen Familien. In trefflichster Harmonie ordnen sich hier die Figuren zu einer schönen und würdigen Gruppe. Das Christkind sitzt auf dem Knie der Maria und berührt mit dem einen Fusse die Wiege, die vor der Gruppe steht; Johannes trägt in seinem Fell Früchte herbei. Philipp IV. von Spanien, der das Bild aus der Gallerie Karl's I. von England hatte erkaufen lassen, soll beim Anblick desselben ausgerufen haben: „Dies ist meine Perle!“ Daher der Name des Bildes. —
Ein kleines Bildchen der heiligen Familie, im Museum von 15.
Paris. Das Christkind, auf der Wiege stehend, liebkost den Johannes. (Die Ausführung dem Giulio Romano beigemessen).

Digitized by Google

16. — Die sogenannte Madonna col divino amore, im Museum von Neapel. Das Christuskind auf dem Schoosse der Maria sitzend, segnet den Johannes, während Elisabeth sein Aermchen unterstützt. Die Ausführung sehr trefflich, obgleich von Einigen ebenfalls dem Giulio Romano beigemessen. —
7. Auch ist hierher, wenn ich nicht sehr irre, die Madonna della gatta (mit der Katze) zu rechnen, die sich im Museum von Neapel befindet und nach Raphaels Tode von Giulio Romano ausgeführt wurde. Es ist eine schöne Scene liebenswürdiger Häuslichkeit, trefflichst componirt.

Zu den heiligen Familien, in welchen der heil. Joseph die
18. Gruppe füllt, gehören mehrere Bilder des Museums von Madrid, unter denen vorzüglich die Vierge au lézard (Madonna della lucertola, — „mit der Eidechse,“ weil eine solche auf dem Bilde befindlich ist) rühmlich genannt wird: Antike Architekturtrümmer, auf denen Joseph lehnt; das Christkind zu Johannes gewandt, der ihm einen Pergamentstreifen mit den Worten „Ecce agnus dei“ entgegenhält. Die Ausführung
9. ebenfalls dem Giulio zugemessen. (Eine als Copie des Giulio Romano bezeichnete Wiederholung, hart und kalt gemalt, im Palaste Pitti zu Florenz). — Eine von Raphaels Schülern öfters wiederholte Composition, wo beide Kinder mit emporgehobenen Händen einen ähnlichen Pergamentstreifen hal-
0. ten; ein Exemplar zu Stratton, dem Landsitz des S. Th. Baring in England, ein andres bei dem Kunsthändler Neuwenhuys
2. zu London, u. s. w. — Eine heilige Familie in der k. k. Gallerie zu Wien. Maria hält knieend das Kind in den Armen, dem Johannes, ebenfalls knieend, Früchte überbringt; Joseph, der einen Esel am Zaume führt, ist im Begriff, den Johannes emporzuheben. Das Bild ist frei und kühn gemalt; das Christkind vorzüglich schön, ebenso der Kopf des Johannes.

Sehr eigenthümlich ist endlich noch das grosse Bild der heiligen Familie, welches Raphael im J. 1518 für Franz I. von Frankreich malte, im Museum zu Paris. Maria, im Begriff niederzuknieen und das Kind, das freudig aus der Wiege aufgesprungen ist, zu empfangen. Daneben Elisabeth, knieend,

Digitized by Google

und die Hände des Johannes faltend. Im Hintergrunde Joseph, in stiller Betrachtung. Zur Seite zwei Engel, von denen der eine Blumen über das Christkind streut, der andre die Hände auf der Brust kreuzt. Das Ganze trägt den Ausdruck wunderbarer Heiterkeit und Lust; es herrscht darin ein ungemein leichtes und zartes Spiel der anmuthvollsten Linien, der edelsten Formen, die sich zu einem klaren, vollstimmigen Accorde zusammenfügen. An der Ausführung hat Giulio Romano Theil.

Diesem Cyklus der heiligen Familien ist noch das in 24.
Spanien befindliche Bild der Heimsuchung Mariä (ihrer Begegnung mit Elisabeth) anzureihen. Die Köpfe sind vorzüglich schön, der der Maria voll der holdseligsten Unschuld und Demuth. Die Zeichnung der Figuren hingegen und die Gewandung scheint minder bedeutend. —

Ein ähnlicher Charakter auch geht durch diejenigen grösseren Compositionen aus der in Rede stehenden Periode Raphaels, welche die Madonna als die Königin des Himmels darstellen; doch musste hier natürlich ihrer kirchlichen Bestimmung gemäss, der religiöse Charakter mehr vorherrschen. Es ist zu bemerken, dass Raphael in diesen Compositionen, in denen verschiedene Heilige um die Maria versammelt sind, auf eigenthümliche Weise Zusammenhang zwischen diese, durch äussere Bestimmung vereinigten Personen hervorzubringen und dieselben in gegenseitige Beziehungen zu setzen gewusst hat, während die früheren Meister die Figuren entweder einfach und in gleichmässiger Ruhe nebeneinanderstellten oder ihnen mit gleicher Willkühr, nur des äusseren malerischen Effektes wegen, allerlei verschiedenartige Stellungen gaben. Raphael hat drei grosse Altarblätter der Art gemalt, welche zugleich wiederum interessante Beispiele für seine verschiedenartige Auffassung des Madonnencharakters geben.

Die Madonna von Fuligno (Vierge au donataire), 25.
in der Gallerie des Vatikans zu Rom, ist das frühste unter diesen und etwa um die Zeit der Vollendung der Stanza della segnatura entstanden. Es ward von einem Höf-

Digitized by Google

linge Julius II, Gismondo Conti, ursprünglich für die Kirche Ara-Cel zu Rom, bestellt und kam von da nach Fuligno, daher die Benennung. Auf dem oberen Theil des Bildes erblickt man Maria mit dem Kinde, auf Wolken thronend, in einer Sonnenglorie, die von Engelknaben umgeben ist. Unten auf der einen Seite der Donator, knieend und die Hände gegen die Jungfrau faltend; hinter ihm, stehend, der heil. Hieronymus, der ihn der Maria empfiehlt. Auf der andern Seite Franciscus, wiederum knieend, das Antlitz emporgewandt und mit der einen Hand aus dem Bilde hinaus auf die Gemeinde deutend, für die er den Schutz der Gnadenmutter erfleht; hinter ihm Johannes der Täufer, der den Beschauer anblickt, indem er zur Maria emporweist, um ihn zur Verehrung der Gebenedeiten aufzufordern. (Die in den beiden letzten Figuren ausgedrückten Wechselbezüge des Bildes zu der gläubigen Gemeinde kehren von dieser Zeit ab in mannigfacher Modification in den Altargemälden der katholischen Kirche wieder). Zwischen beiden Gruppen steht ein Engelknabe, eine Tafel (die zu einer Inschrift bestimmt war) in den Händen haltend. In der Ferne eine Stadt, in welche ein Meteor oder eine Bombe fällt, und drüber ein Regenbogen, ohne Zweifel zur Bezeichnung einer Gefahr und wunderbaren Rettung, deren Gedächtniss das Bild gewidmet wurde. — Im Allgemeinen trägt dies Bild, so schön und würdig die Gesammtanordnung, so trefflich die Ausführung einzelner Partieen ist, doch ein Gepräge, welches einer nur vorübergehenden Entwickelungsstufe des Künstlers anzugehören scheint; es ist etwas von jener ekstatischen Begeisterung darin, die bei andern Künstlern (z. B. dem Coreggio) zu eigenthümlicher Auffassung und Durchbildung der Gegenstände hingeführt hat, mit der schlichten und ruhigen Grazie Raphaels aber nicht in guter Uebereinstimmung steht und im Gegentheil einige wirkliche Missstände hervorgebracht zu haben scheint. Vornehmlich trifft diese Bemerkung die Figuren des Johannes und Franciscus; Johannes blickt in sonderbar phantastischer Bewegung zum Bilde hinaus, die Zeichnung seines Armes hat sogar etwas be-

Digitized by Google

trächtlich Manierirtes; Franciscus hat den Ausdruck schwärmerischer Verzückung und sein Gesicht ist auffallend schwach in der Malerei (röthliche, gelbliche, grauliche Töne, die schwerlich ganz dem etwanigen Restaurator zugeschrieben werden dürften.) Hieronymus ferner sieht in einer gewissen Verdriesslichkeit empor, in der ich nicht, wie andre gewollt, einen besonderen Ausdruck schmerzlicher Hingebung, vielmehr nur eine bis zum Manierirten übertriebene Augenbildung erkennen konnte, die nicht allzuselten dem Blick raphaelischer Gestalten etwas Scharfes giebt und die noch in einigen seiner Bilder in starkem Maasse wiederkehrt. Maria endlich und das Kind, die sich dem Donator zuwenden, sind in einer, wenn auch anmuthigen, doch für die Majestät der Himmelskönigin vielleicht zu bewegten Stellung gezeichnet; der Ausdruck ihres Gesichtes ist ausserordentlich hold und süss, aber auch mehr im Charakter eines irdischen Weibes als eines verklärten Wesens gehalten. Der Donator dagegen ist äusserst trefflich und in treuherziger Wahrheit dargestellt, der Engelknabe mit der Inschrifttafel wunderlieblich und zart.

Ungleich ruhiger und grossartiger dem Gesammteindrucke 26.
nach, obgleich die Erhabenheit heiliger Wesen auf zarte Weise mit der Abgeschlossenheit menschlicher Zustände verbindend, ist das zweite dieser Bilder, die M a d o n n a d e l p e s c e (mit dem Fische), zu Spanien im Eskurial befindlich, ursprünglich für die Kirche S. Domenico in Neapel gemalt. Das Bild stellt Maria mit dem Kinde, auf dem Throne sitzend, dar; auf der einen Seite den heiligen Hieronymus, auf der andern den Schutzengel mit dem jungen Tobias (der einen Fisch trägt). Der Künstler hat das Bild zum Gegenstande einer wundersam idyllischen Handlung gemacht. Hieronymus nemlich, auf der Stufe des Thrones knieend, hat der Mutter und dem Kinde aus einem Buche vorgelesen, bei welcher Beschäftigung sie durch die Eintretenden unterbrochen werden. Sich gegen diese wendend, legt Christus die Hand auf das Buch, gleichsam die Stelle festzuhalten, bei welcher die Unterbrechung eingetreten war. Maria wendet ihr Angesicht zu dem Engel, welcher den

Digitized by Google

Tobias vorführt, während sich dieser, schüchtern zu dem göttlichen Knaben aufblickend, auf die Kniee niederlässt. Hieronymus blickt über das Buch auf die Ankömmlinge, gleich einem, der bereit ist, nach Ablauf der Störung in seinem Geschäfte fortzufahren. Alle Gestalten dieses Bildes haben das Gepräge der holdesten Würde, der edelsten Anmuth. Die Hoheit und Milde in der Gestalt und in den Zügen der Maria, die liebevolle Zuneigung des Kindes, der nachdenkliche Ernst des Hieronymus, die leichte, vorgeneigte Gestalt des Engels, die unaussprechlich reizende Naivetät des Tobias bilden ein Ganzes von schönster Harmonie, voll der edelsten Nachwirkung auf das Gemüth des Beschauers.

27. Das bedeutendste dieser drei Werke ist die Madonna des heil. Sixtus, in der Gallerie zu Dresden. Hier erscheint Maria als die wirkliche Königin der himmlischen Heerschaaren, im Glanze einer Glorie von unzähligen Engelsköpfen auf Wolken schwebend, den ewigen Sohn in ihren Armen. Zu ihren Seiten knieend der heil. Sixtus und die heil. Barbara, welche beide wieder die Doppelbeziehung des Bildes zu der Gemeinde aussprechen. Ein zurückgeschobener Vorhang schliesst das Bild nach beiden Seiten ab, nach unten eine leichte Brüstung, auf welcher sich zwei liebreizende Engelknaben auflehnen. Maria ist hier eins der wunderbarsten Wesen, welche aus Raphaels Pinsel hervorgegangen sind; sie ist zugleich das hohe göttliche Weib, welches den Erlöser der Welt geboren hat, zugleich die zarte Erdenjungfrau, deren Demuth und Reinheit eines so hohen Preises gewürdiget ward. Es liegt in ihrem Gesichte etwas Unbegreifliches, ich möchte sagen, ein schüchternes Staunen über das Wunder der eignen Erhöhung und doch nicht minder die hohe Freiheit und das Bewusstsein dieses göttlichen Zustandes. Der Knabe, der kindlich, aber nicht kindisch nachlässig, in ihren Armen ruht, blickt ernst hinaus auf die Welt; nie wurde wieder, wie in den Zügen dieses Kindes, die Lieblichkeit der Jugend mit dem Ernst und den tiefsinnigen Gedanken des heiligsten Berufes in gleich ergreifender Weise vermählt. Das Auge des Beschauers kann

Digitized by Google

sich nur mit Mühe von dem tiefen Eindrucke dieser beiden Gestalten losreissen, um auch die grossartige Würde des heiligen Pabstes, die demüthige Ergebung der Barbara, die freundliche Unschuld der beiden Kinderengel, welche sich der Hauptgruppe in befriedigendster Weise anschliessen, zu betrachten. — Dies Werk ist, ein seltenes Beispiel unter den Arbeiten aus Raphaels späterer Zeit, ganz von seiner eigenen Hand ausgeführt. Kein Entwurf, keine Studie zu demselben (danach sich ein mitarbeitender Schüler hätte richten können), kein nach solchen verfertigter alter Kupferstich ist jemals ans Licht gekommen; im Gegentheil lässt die Technik des Bildes selbst aufs deutlichste erkennen, dass dasselbe vollständig ohne weitere Vorbereitung gemalt ist. Ja es fehlt auch nicht an den Anzeichen auf dem Bilde selbst vorgenommener Aenderungen, wie namentlich die beiden Kinderengel am Fuss desselben deutlich erst als ein späterer Zusatz des Meisters zu erkennen sind. — Nach Vasari's Bericht malte Raphael dies Bild für den Hauptaltar der Mönche des heil. Sixtus zu Piacenza; wenigstens befand es sich daselbst zu seiner Zeit und ging von dort erst im vorigen Jahrhundert nach Dresden. Nach der geistreichen Vermuthung eines neueren Kunstkenners dürfte indess Raphael ursprünglich dasselbe als Processionsbild gefertigt haben *). Wenn diese Vermuthung zur Zeit freilich noch nicht schwarz auf weiss bewiesen ist, so spricht gleichwohl die eigenthümliche Composition, sowie die äussere Beschaffenheit des Gemäldes sehr dafür; und wir können uns in der That keinen erhebenderen Eindruck denken, als diese verklärte Erscheinung, zur Eröffnung einer feierlichen Procession, von den Kerzen, den Weihrauchdüften, den heiligen Gesängen des Ordens begleitet, über den Häuptern des anbetenden Volkes langsam vorüberschweben zu sehen. —

In die Klasse dieser Altarbilder gehört noch das Gemälde
der heiligen Cäcilia, welches in den früheren Jahren von 28.

*) Die Gründe für die Annahme, dass das Bild ein Processionsbild gewesen, s. bei v. Rumohr, Italienische Forschungen III. S. 129 ff. — Ders. Drei Reisen nach Italien, S. 74 ff.

Digitized by Google

Raphaels Aufenthalt zu Rom gefertigt wurde. Es befindet sich in der Pinakothek zu Bologna; früher war es in der dortigen Kirche S. Giovanni a monte, und schmückte den Altar der Bontivoglj, in deren Auftrage es gemalt war. Es stellt die heilige Cäcilia in Mitten von vier Heiligen dar: Johannes und Augustin hinter ihr, Paulus und Magdalena vorn zu den Seiten des Bildes; oben in den Wolken eine Glorie lobsingender Engel; zu den Füssen der Magdalena musikalische Instrumente, zum Theil zerbrochen. Cäcilia richtet den Blick zu den Engeln empor, deren Gesänge sie vernommen; in ihren Händen hält sie umgekehrt eine Handorgel, deren Pfeifen sich zu lösen beginnen (dies, sowie jene andren Instrumente auf das Verhältniss der irdischen Musik zu den Chören der Engel hindeutend). Johannes, ein wunderbar schöner Kopf, betrachtet die Begeisterung der Heiligen mit sehnsuchtsvollem Entzücken, Augustin ruhiger: Paulus, eine kräftige Gestalt in grossartiger Gewandung, blickt sinnend auf die Instrumente, deren Klang verschollen ist, nieder; Magdalena, deren milder Ausdruck noch an Raphaels Jugendbilder erinnert, wendet sich wiederum zum Beschauer, indem sie ihn auf den heiligen Vorgang aufmerksam macht. So zieht sich durch diese einfach zusammengesetzte Gruppe eine fortschreitende Theilnahme hin, die in der freien Offenbarung, welche der Cäcilia zu Theil wird, einen bedeutsamen Mittelpunkt findet: doch konnte ich in deren, wenngleich schönem und edlem Gesicht nicht jenen Ausdruck höherer Heiligung finden, den der Moment wünschen lässt, und schwerlich dürfte die, zwar stark getadelte Restauration des Bildes sich soweit erstreckt haben, dass ihr dieser Mangel zur Last fallen sollte. —

Ich schliesse hier die Betrachtung von ein Paar Altarbildern an, welche die Gestalten einzelner Heiligen darstellen. Zunächst zwei Bilder mit der heil. Margaretha als Besie-
29. gerin des Drachens. Das eine derselben befindet sich in der k. k. Gallerie zu Wien. Es stellt die Heilige dar, wie das furchtbare Ungethüm sich um sie her windet und sie das Cru-

Digitized by Google

cifix gegen dasselbe erhebt. Es dürfte in die mittlere Zeit von Raphaels Aufenthalt zu Rom gehören und hat in Stellung und Geberde etwas, was nicht undeutlich den Einfluss der Darstellungsweise Michelangelo's erkennen lässt. — Das andre be- 30.
findet sich zu Paris, und soll bereits ursprünglich für König Franz I. gearbeitet sein; es gehört in Raphaels spätere Jahre und wurde zum grössten Theil von Giulio Romano ausgeführt. Hier tritt Margaretha auf den Flügel des Drachens und hält die Siegespalme in der Rechten; sie trägt das Gepräge zarter jungfräulicher Unschuld und Anmuth. Leider wurde dies Bild bei dem Uebertragen von dem Holz auf Leinwand fast gänzlich verdorben.

Sehr bedeutend ist das Gemälde mit dem heil. Erzen- 31.
gel Michael im Museum von Paris, welches Raphael im J. 1517 ebenfalls für Franz I. gearbeitet hat. Wie ein Wetterstrahl des Himmels schwingt sich der himmlische Kämpfer auf Satan nieder, der sich verzweiflungsvoll zu seinen Füssen windet. Er ist mit einem Schuppenharnisch angethan und trägt eine Lanze in den Händen, indem er mit dieser zum tödtlichen Stosse auf den Widersacher ausholt. Die grossartige Schönheit und ruhige Majestät des geflügelten Jünglinges, das Momentane des Augenblickes, der in kühner Verkürzung auf die Felsschlacken niedergestürzte Satan geben ein Bild von der imposantesten Wirkung.

An verschiedenen Orten befindet sich eine Darstellung des Täufers Johannes in der Wüste, jugendlich, dem Beschauer gegenüber sitzend und begeistert auf ein Kreuz hinweisend, das ihm zur Seite befestigt ist. Die Mehrzahl, wenn nicht alle dieser Bilder, dürfte von den Händen verschiedener Schüler, mit Benutzung von Modellzeichnungen des Meisters (wie sich z. B. eine solche von ausgezeichneter Schönheit in 32.
der florentinischen Gallerie der Uffizien befindet), ausgeführt sein. Ein vorzügliches Gemälde dieser Art in der Gallerie von Darmstadt; andre zu Florenz, Bologna, Paris, in England 33.

---

§. 81, 32. 33. Vergl. von Rumohr, Ital. Forschungen, III, S. 135.

Digitized by Google

u. s. w. Eine gute, etwas spätere Wiederholung, dem Francesco Salviati zugeschrieben, im Museum von Berlin. —

Den Beschluss dieser Uebersicht machen wir mit zwei grossen Altarblättern von historischer Composition, ebenfalls aus
34. der späteren Zeit Raphaels. Das frühere von diesen ist die im Museum von Madrid befindliche Kreuztragung Christi, lo Spasimo di Sicilia genannt von dem Kloster S. Maria dello Spasmo zu Palermo, für welches das Bild gearbeitet worden war. Auch hier tritt uns, wie bei den Tapeten, zunächst wieder die geistreiche Entwickelung der Begebenheit und die treffliche Anordnung der Composition entgegen. Der Zug, der den Heiland zur Schädelstätte führt, ist so eben an einer Biegung des Weges angekommen. Hier stürzt der Heiland unter der Last des Kreuzes nieder; ein Scherge, der auf der einen Seite des Bildes in prahlerischer Entfaltung kräftiger Körperformen steht, reisst ihn an dem Stricke empor, den er ihm um den Leib geschlungen. Simon von Cyrene, der dem Zuge entgegenkam, wendet sich, ein kräftiger Mann, zürnend gegen den Schergen und ist im Begriff, Christo die Last zu entheben, während ein andrer, hinter ihm stehend, sie wieder auf den Gemarterten niederdrückt. Dieser wendet, ohne auf den eigenen Schmerz zu achten, sein Antlitz tröstend zu der Gruppe der Weiber, die auf der andern Seite des Bildes neben ihm herschritt. Maria, die Hände verzweiflungsvoll gegen den Sohn ausgestreckt, sinkt nieder ins Knie, von Johannes und Magdalena gehalten. Hinter ihnen folgt der Zug der Krieger aus dem Thore der Stadt, während ein Fahnenträger, der vor den Schergen herritt, sich bereits nach dem im Hintergrunde befindlichen Berge umwendet. — Mit grosser Kunst ist in dieser figurenreichen Zusammenstellung die Gestalt Christi freigehalten, so dass sie, obgleich in ungünstiger Stellung, doch wiederum einen eigenthümlichen Adel entwickelt; der Kopf, ein Bild der heiligsten Duldung und des göttlichsten Schmerzes macht den Mittelpunkt des Gemäldes aus, während sich die Köpfe der Schergen, des Simon und der Frauen wie im Halbkreise umherordnen. Die mannigfachen

Digitized by Google

Stufen des Mitgefühls sind unter den Freunden des Erlösers vortrefflich ausgedrückt, doch dürfte (wenn es erlaubt ist, nach den Kupferstichen zu urtheilen) in einzelnen Köpfen, namentlich dem der Magdalena, wiederum jene übertrieben scharfe Formenbezeichnung hervortreten, deren bereits bei der Madonna von Fuligno gedacht wurde.

Das spätere dieser beiden Bilder ist die Verklärung 35.
Christi auf dem Berge Tabor, in der Gallerie des Vatikans zu Rom, früher in der Kirche S. Pietro in Montorio daselbst befindlich. Es ist das letzte Werk des Meisters und erst nach seinem Tode gänzlich vollendet, dasjenige, welches über der Leiche des Hingeschiedenen als die Trophäe seines Ruhmes der öffentlichen Verehrung ausgestellt ward. Zeichnete sich das vorige Bild, gleich den Compositionen der Tapeten, wesentlich in der dramatischen Entwickelung einer historischen Begebenheit, in dem bedeutsamen Hervorheben des Hauptmomentes, in der Grossheit des Styles aus, so verbindet sich hier mit diesen Vorzügen noch eine tiefere symbolische Auffassung, welche in der Darstellung einer besonderen Begebenheit zugleich eine allgemeine Idee, eine Weltansicht ausspricht. Hier vornehmlich ist es die Tiefe und die Kraft des Gedankens, wovon der Beschauer bewegt wird und welche unmittelbar, ohne dass er eines Schlüssels zur Auflösung des Inhaltes bedürfte, aus dem Bilde zu ihm spricht. — Das Bild zerfällt in zwei Theile, von denen der untere der Masse nach als der bedeutendere und vorherrschende erscheint. Hier sieht man auf der einen Seite des Bildes neun von den Jüngern des Herrn versammelt; zu ihnen drängt von der andern Seite eine Schaar Volkes herein, welches einen besessenen Knaben mit sich führt. Der Knabe, dessen Glieder von dämonischer Gewalt krampfhaft verzerrt sind, wird von den Armen des Vaters gehalten, der mit Wort und Blick gewaltsam Hülfe zu fordern scheint; zwei Weiber zu seinen Seiten, von denen die hintere mit rührender Bitte, die andre, im nächsten Vorgrunde auf die Kniee niedergeworfen, mit leidenschaftlichem Ungestüm auf das Leiden aufmerksam macht. Alle rufend,

bittend, flehend, die Arme nach Hülfe ausstreckend. Bei den Jüngern, die in verschiedenen Gruppen zusammengeordnet sind, wechselt Staunen, Entsetzen und Mitgefühl in den mannigfachsten Graden. Einer, dessen zartes, jugendliches Antlitz die innigste Theilnahme ausdrückt, wendet sich zu dem unglücklichen Vater, das eigne Unvermögen zur Hülfe deutlich bezeichnend; ein andrer neben ihm, weist nach oben empor, noch ein andrer wiederholt diese Geberde. Der obere Theil des Bildes wird durch eine Anhöhe (zur Bezeichnung des Berges Tabor) gebildet; dort liegen die drei Jünger, die Christus mit hinaufnahm, von dem göttlichen Lichte geblendet; und über ihnen, von wunderbarer Glorie umflossen, schwebt der Heiland in ruhiger Seeligkeit, Moses und Elias zu seinen Seiten. — Die Doppelhandlung des Bildes, an welcher nüchterne Kritiker Anstoss genommen, erklärt sich historisch zur Genüge, sofern eben jene Begebenheit mit dem besessenen Knaben in der Abwesenheit Christi vorging; aber sie erklärt sich noch ungleich bedeutender, wenn wir den tieferen, allgemeingültigen Inhalt des Bildes berücksichtigen. Dann haben wir nicht erst nöthig, die Bücher des neuen Testamentes zur Entwickelung der Thatsachen nachzuschlagen; dann stellt uns der untere Theil die Noth und den Jammer des irdischen Lebens, das Walten dämonischer Mächte, die eigne Unmächtigkeit auch der Gläubigen und die Weisung nach oben dar; dann erblicken wir oben, im Glanze göttlicher Wonnen und unberührt von dem Leiden der Tiefe, den Quell des Trostes und der Erlösung vom Uebel. Dann werden auch jene künstlerischen Freiheiten, an denen ebenfalls schon manch ein kümmerlich befangenes Auge Anstoss nahm, — die niedrige Erderhöhung statt eines Berges, der veränderte Augenpunkt für die oberen Gruppen (so dass diese nicht in der Verkürzung von unten, sondern in vollkommener Entwickelung der Formen, wie eine Vision, gesehen werden) — die Motive neuer und eigenthümlicher Schönheiten. — Eins jedoch scheint diesem Werke zu mangeln; es ist (wenn ich anders mein Gefühl vor dem Bilde in deutliche Worte zu übersetzen vermag) jene mehr unbefangene, reinere Schönheit,

Digitized by Google

jene künstlerische Gemessenheit und Einfalt in der Führung der Linien (vornehmlich bei der Gewandung), welche unmittelbar auf das Gemüth des Beschauers wirken. Die Wirkung des Bildes geht einerseits mehr auf den äusseren Sinn, andrerseits mehr auf den Geist des Beschauers, während der Theil unsers Ich, den wir Seele nennen, nicht seine volle Befriedigung findet. In diesem Betracht leitet das Bild bereits zu den späteren Perioden der Kunst hinüber. Doch soll diese Bemerkung eben nur angedeutet sein. Wo trotzdem so Grossartiges, Tiefsinniges, Beispielloses geleistet wurde, — ich habe nur die allgemeinsten Umrisse geben können, — da ziemt sich's, in Demuth das Haupt zu beugen.

Nur um es nicht zu übergehen, möge hier noch ein Bild 36.
genannt werden, dessen Ausführung Raphael bereits in seiner Jugend (1505) übernommen hatte, welcher Verpflichtung aber erst seine Erben, Giulio Romano und Francesco Penni, nachkamen. Es ist die Krönung Mariä, die für das Kloster S. Maria di Monte Luce in Perugia gemalt wurde, gegenwärtig in der Gallerie des Vatikans. Höchstens nur zu dem oberen Theil des Bildes, welcher Christus und Maria, auf Wolken thronend, darstellt, kann eine Zeichnung Raphaels benutzt sein; man schreibt diese Hälfte des Bildes, die kräftig gemalt ist und wenigstens in der Gestalt der Maria ein schönes Weib darstellt, dem Giulio Romano zu. Die untere von Fr. Penni ausgeführte Hälfte, wo die Apostel um das offene Grab der Jungfrau versammelt sind, ist unsäglich schwach und fade, in der Composition, wie in der Ausführung.

§. 82. Wir gehen nunmehr zu den Bildnissen über, deren Raphael in der Periode seiner Meisterschaft ebenfalls eine grosse Menge ausgeführt hat, und deren Hauptvorzug, ähnlich wie bereits in den Portraits seiner früheren Periode, in der Naivetät der Auffassung und in charaktervoller Darstellung beruht, womit sich aber hier (und um so mehr, als in den wesentlichen Theilen des Portraits keine Schülerhülfe angewandt werden konnte) die gediegenste und würdigste Ausführung vereinigt. Die interessantesten Portraits sind folgende:

Digitized by Google

1. Raphaels eignes Bildniss, in der Gallerie zu München befindlich (früher im Hause Altoviti zu Rom). Der Künstler (dem Anscheine nach gegen 30 Jahre alt), der ein schwarzes Barett und langes blondes Haar trägt, blickt über die Schulter zum Beschauer hinaus und legt die Hand auf die Brust. Es ist ein italienisch glühendes Gesicht, voll schöner Sinnlichkeit, in die aber zugleich ein leiser melancholischer Zug und eine gewisse Schärfe des Ausdruckes hineinspielt. Die Malerei des Bildes ist weich und mit dunklen Schatten.

2. La Fornarina (d. h. die Bäckerin), Raphaels Geliebte. Wie die Geschichte dieses Weibes, dem Raphael bis an seinen Tod zugethan war, dunkel ist, so ist man auch über ihre Bildnisse nicht ganz im Klaren. In der Tribune der Uffizien zu Florenz wird das (mit dem Datum 1512 bezeichnete) Brustbild eines mächtig schönen Weibes, welches mit der rechten Hand den Pelzbesatz ihres Mantels fasst, für das ihrige ausgegeben. Die Formen sind sehr edel und rein, die Malerei äusserst zart, der venetianischen Technik verwandt; Hand und Arm reizend. Eigenthümlich sind die mit Gold aufgesetzten Verzierungen und die Goldlichter im Haar. Doch ist vermuthet worden, dass dies Gemälde nicht von Raphael herrühren und auch nicht die Fornarina darstellen möge. Wenigstens hat es nicht sonderliche Aehnlichkeit mit dem zwei-
3. ten Bilde der Fornarina, welches im Palaste Barberini zu Rom befindlich ist, auf dem Armbande den Namen Raphaels trägt und dessen Aechtheit (namentlich in Bezug auf den Gegenstand) nicht zu bezweifeln sein dürfte. Hier sitzt das Weib bis auf den Gürtel nackt, mit den Händen das leichte Gewand an sich drückend, einen Shawl um die Haare ge-

---

§. 82, 1. Gegen die Annahme, dass das Bild Raphaels Freund, den Bindo Altoviti, vorstelle, s. v. Rumohr, Ital. Forsch. III, S. 109 ff. (Ebendas. S. VIII. f.)

§. 82, 2. Nach Missirini's Hypothese (bei Longhena p. 390) ist das Bild nach Michelangelo von Sebastian del Piombo gemalt und stellt die Vittoria Colonna, Marchesana von Pescara, Michelangelo's Freundin, dar.

Digitized by Google

schlungen. Die Malerei dieses Bildes ist schön, weich und, bei strengen Linien, zart; die Formen fein und nicht ohne Reiz, aber zugleich auch nicht ohne das Gepräge sinnlicher Gemeinheit und Bedürftigkeit. Die Augen sind gross, voll dunklen, lodernden Feuers; sie gemahnen den Beschauer wie ein Zeugniss schönerer Tage. Von diesem Bilde sind einige Wiederholungen aus der Schule Raphaels in römischen Gallerien vorhanden. — Andre weibliche Portraits, welche den Namen der Fornarina führen, übergehe ich.

Pabst Julius II., in der Tribune der Uffizien zu Flo- 4.
renz. Der hohe Greis ist hier nachsinnend, im Lehnstuhl sitzend, dargestellt. Tief unter der offen vortretenden Stirn liegen die kleinen scharfblickenden Augen, ruhig, aber voll unerloschener Kraft. Die Nase ist stolz römisch, der Mund scharf zusammengekniffen, alle Züge noch in lebendiger elastischer Spannung; das Ganze höchst meisterlich ausgeführt. —
Mehrere Wiederholungen, zwei in der Gallerie Pitti, eine sehr 5.
treffliche im Museum von Berlin. 6.

Pabst Leo X., mit den Kardinälen Medici und de' 7.
Rossi, in der Gallerie Pitti zu Florenz. Der Pabst sitzt gemächlich am Tische, das aufgeschlagene Brevier vor ihm; die Kardinäle hinterwärts zu beiden Seiten. Ausserordentliche Charakteristik der drei verschiedenen Köpfe, täuschende Naturwahrheit in den Nebendingen und meisterliche Sicherheit in Beherrschung des allgemeinen Tones sind die wesentlichen
Vorzüge dieses Bildes. — Eine ausgezeichnete Kopie von 8.
Andrea del Sarto im Museum zu Neapel.

Der Violinspieler, in der Gallerie Sciarra zu Rom. 9.
Ein Jüngling, der einen Violinbogen und einen Lorbeerzweig in der Hand hält, und über die Schulter den Beschauer anblickt. Das Gesicht von geistreich decidirtem Ausdrucke, kräftig und sinnlich streng. Die Malerei vortrefflich. Mit dem Datum 1518 bezeichnet.

Johanna von Arragonien. Dies Bildniss ist in ei- 10.
ner namhaften Anzahl von Exemplaren vorhanden, als deren vorzüglichstes das in der Sammlung des Baron Speck von

Digitized by Google

Sternburg zu Leipzig (früher in der gräfl. Fries'schen Gallerie zu Wien) gepriesen wird; ein andres in der Gallerie von
11. Warwick-Castle in England, ein drittes im Pariser Museum.
12. Letzteres wird, mit Ausnahme des Kopfes, dem Giulio Romano
13. beigelegt. Eine Kopie von einem Schüler des Leonardo da Vinci (fälschlich diesem Meister beigemessen) in der Gallerie Doria zu Rom. Andre Wiederholungen an andren Orten. — Es ist eine Dame in der Blüthe ihrer Schönheit, die in reichem, prächtig rothem Kostüme dem Beschauer gegenübersitzt; die Umrisse und Züge des Gesichtes sind von unendlicher Reinheit und Zartheit, die Haare blond und reich auf die Schultern fallend, die grossen, sammet-dunklen Augen auf den Beschauer gerichtet. Johanna war die Tochter Ferdinands von Arragonien, Herzogs von Montalto, und Gemahlin des Ascanio Colonna, Fürsten von Tagliacozzo. Ihre Schönheit erwarb ihr den Beinamen der „göttlichen". Dreihundert Poeten haben sich bemüht, ihren Ruhm auf die Nachwelt zu bringen.

Zu Raphaels geistreichsten Portraits gehören ferner noch:
14. Kardinal Giulio de' Medici, derselbe Kopf und in derselben Wendung, wie in dem obengenannten Portrait Leo's
15. X., ohne Zweifel die Studie zu jenem; — Graf Castiglione; edel, ritterlich, würdig, voll Feuer und lebendigen Ausdruckes;
16. — ein Jüngling der das Haupt in liebenswürdigster Nachlässigkeit auf die Hand stützt; alle drei im Pariser Museum be-
17. findlich. — Ferner: Kardinal Bibiena, auf dem Tische vor sich schreibend, ernst und nachdenklich in die Höhe
18. blickend; — Fedra Inghirami, Sekretair des Conclave's der Kardinäle, beide in der Gallerie Pitti zu Florenz. — Fran-
19. cesco Penni, Raphaels Schüler, in der Gemäldesammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel. — Doch dürften verschiedene von den Portraits, die Raphaels Namen führen, nur in untergeordnetem Grade zu dieser Benennung berechtigt

---

§. 82, 10-13. S. den Aufsatz von W. Gerhard im Tüb. Kunstblatt: „Johanna von Arragonien". 1833. No. 15, 16.

Digitized by Google

sein, manche auch wohl einer wesentlich verschiedenen Richtung angehören. Dahin sind zu rechnen: das Bildniss des Dichters Tibaldeo, im Besitz des Prof. Scarpa zu Pavia; — F. 20.
Carondelet, Archidiakonus von Bitunto, im Besitz des Her- 21.
zoges von Grafton zu London; — das unter dem falschen 22.
Namen „Raphael und sein Fechtmeister" bekannte Bild, im Museum von Paris, welches von einigen dem Pontormo zugeschrieben wird; — die beiden Rechtsgelehrten Bartolo 23.
und Baldo, in der Gallerie Doria zu Rom, treffliche Köpfe, aber mehr in venetianischer Art gemalt. U. s. w. — In der Gallerie Borghese zu Rom wird dem Raphael ein sehr inter- 24.
essantes Bildniss des Cesare Borgia zugeschrieben; sollte letztere Benennung richtig sein, so muss es (wie auch aus dem Bilde selbst wahrscheinlich wird), von andrer Hand herrühren, da dieser Usurpator bereits 1507 gestorben war und die letzten Jahre seines Lebens in Spanien zugebracht hatte; vor seiner florentinischen Periode wäre aber Raphael schwerlich im Stande gewesen, ein so geistreich bewegtes Portrait anzufertigen.

§. 83. Wenn die bisher betrachteten Werke Raphaels, mit 1.
Ausnahme der ebenangeführten Portraits, grösstentheils nur Darstellungen aus der heiligen Geschichte enthielten, so sind endlich noch einige hinzuzufügen, in welchen die Mythengeschichte des classischen Alterthums behandelt ist. Raphael erfasste diese Stoffe nicht, wie es wohl heutiges Tages geschieht, in unerspriesslicher gelehrter Weise; er bestrebte sich nicht, die dem Alterthum eigenthümliche Denk- und Gefühlsweise, die unsrer modernen Anschauung doch fremd bleibt, in Darstellungen der Art zu reproduciren; er betrachtete dieselben vornehmlich nur als heitere Spiele der Phantasie, welche zu freien und anmuthigen Gestaltungen und zur gefälligen Ausschmückung festlicher Räume Anlass gaben. So zeigt sich denn vornehmlich wiederum in diesen Darstellungen das eigenthümliche Schönheitsgefühl des Künstlers, welches hier in vollkommenster Freiheit walten konnte.

Schon in den kleineren, mehr untergeordneten Darstel-

Digitized by Google

lungen, welche unter den Dekorationen der vatikanischen Logen vorkommen, zeigt sich diese Richtung. Ungleich bedeutender tritt dieselbe in einigen grösseren Werken auf, vor-
2. nehmlich in den Freskomalereien, womit er die römische Villa des Agostino Chigi (eines reichen Kunstfreundes jener Zeit, in dessen Auftrag Raphael auch die Sibyllen in der Kirche della pace gemalt hatte) ausschmückte. Diese Villa ist in Trastevere gelegen und führt gegenwärtig, nach den späteren Besitzern aus dem Hause Farnese, den Namen der Farnesina. Am Gewölbe einer grossen, gegen den Garten gerichteten Halle stellte R. hier Scenen in Bezug auf die Geschichte der Psyche dar. Zwei grosse figurenreiche Darstellungen an dem mittleren flachen Theile der Decke: das Gericht der Götter, welches den Streit zwischen Venus und Amor über die Psyche entscheidet, und die Vermählung des Amor mit der Psyche in festlicher Götterversammlung. In den Stichkappen des Gewölbes Amorinen mit den Attributen der Götter, welche der Macht der Liebe gehuldigt haben. An den Dreieckfeldern, zwischen diesen Stichkappen, verschiedene Gruppen in Bezug auf die einzelnen Momente der Fabel. Letztere vornehmlich sind von ausgezeichneter Schönheit und geben Beispiele der geschmackvollsten Raumausfüllung. Das Bild der drei Grazien, jenes wo Amor bittend vor Jupiter steht, ein drittes wo Psyche von Amorinen emporgetragen wird, u. a. m. sind überaus reizvoll und anmuthig. — Grämliche Kritiker haben diese Darstellungen wohl als gemein sinnlich gescholten; es herrscht in ihnen aber durchaus derselbe Adel, der überall in Raphaels Werken ersichtlich ist; christlich religiöse Gefühle konnten natürlich nicht darin angebracht werden, wohl aber sind sie mit der reinsten Naivetät aufgefasst, welche stets das Zeugniss wahrer Sittlichkeit ist und daran nur ein befangener Sinn Anstoss nehmen kann. In der Ausführung erkennt man freilich weniger Raphaels feineres Gefühl; der grösste Theil dieser Darstellungen wurde nach seinen Cartons von seinen Schülern (vornehmlich Giulio Romano) gemalt. Die

Digitized by Google

vordere der drei Grazien in der ebengenannten Gruppe scheint von Raphaels eigner Hand.

In derselben Villa, in einem an jene Halle anstossenden Saale, befindet sich noch ein Freskogemälde, welches zum 3. grössten Theil von Raphaels eigner Hand herrührt und somit in der Ausführung ungleich höher steht, als die eben genannten Malereien. Das Bild ist unter dem Namen der Galathea bekannt. Es stellt die Göttin des Meeres dar, wie sie in ihrem Muschelwagen über die Fluten fährt; Tritonen und Nymphen, die sich in leidenschaftlicher Lust umschlingen, um sie her; Pfeil-schiessende Amorinen, wie eine Engelglorie, in der Luft. Dies Bild athmet die höchste Süssigkeit, die glühendste Innigkeit des Verlangens, Alles lebt, fühlt, vibrirt, dem Genusse hingegeben. Und wiederum tritt auch hier dem Beschauer die hohe Reinheit, welche das Eigenthum der wahren Schönheit ist, entgegen, und um so mehr, als überall (mit Ausnahme der Gruppe zur Rechten der Göttin) die eigne lautere Hand des Meisters den Pinsel geführt hat.

Noch ist eine bedeutende Reihe älterer Kupferstiche (von 4. Schülern des Marc-Anton) bekannt, welche die Geschichte der Psyche, abweichend von jenen Fresken, darstellen und ebenfalls dem Raphael zugeschrieben werden. Vasari nennt jedoch als deren Verfertiger den Niederländer Michael Coxcie, der eine Zeitlang in Raphaels Schule arbeitete. Wenn diese Blätter im Allgemeinen freilich nicht Raphaels Kunstverdiensten entsprechen, so sind doch einzelne und sogar die Mehrzahl der darin vorkommenden Gruppen von solcher Schönheit, dass man gleichwohl vermuthen darf, dass der Schüler hie und da Zeichnungen des Meisters zu seiner Arbeit benutzt habe.

Andere höchst reizvolle Darstellungen mythischer Gegen- 5. stände finden sich in einer, in den Ruinen der ehemaligen Kaiserpaläste gelegenen Villa, welche unter dem Namen der Villa Spada bekannt ist. (Nach ihren früheren Besitzern auch Villa Santini, Magnani u. s. w. genannt, gegenwärtig im Besitz des Mr. Mills). Noch andre in Raphaels eigner 6.

Digitized by Google

Villa (auch Villa Olgiati oder Nelli). Unter den hier dargestellten Gegenständen ist besonders die Hochzeit der Roxane ausgezeichnet; auch sind hier die anmuthigsten Arabesken-Compositionen vorhanden.

§. 84. Ueberblicken wir noch einmal diese Fülle der Werke der Malerei, welche Raphael geschaffen, lassen wir dabei nicht ausser Acht, dass er seit der Mitte des J. 1514 den Bau der Peterskirche nach eigenthümlichem Plane leitete und auch verschiedene andre Bauwerke auszuführen hatte; dass er in den letzten Jahren mit Aufgrabung der altrömischen Monumente und mit dem Entwurf einer Restauration des alten Roms eifrigst beschäftigt war, dass er selbst nicht unterliess, Versuche in der Bildhauerkunst zu machen, und dass er endlich bereits in seinem 37sten Jahre gestorben ist, so werden wir mit höchster Bewunderung über die unversiegliche Schöpfungskraft dieses Meisters erfüllt, welche sich bei keinem andern in gleicher Höhe der Vollkommenheit zu erhalten vermochte; stehen ihm andre Meister in einzelnen, vielleicht einem grossen Theil ihrer Werke würdig zur Seite, so hatten sie doch gemeinhin nicht die Kraft, fortwährend in gleicher Vortrefflichkeit fortzuarbeiten. In dieser Beziehung ist Raphael unbedingt als der ausgezeichnetste der neueren Künstler zu bezeichnen. Und wenn auch bei ihm einzelne minder vollkommene Werke, einzelne Hinneigungen zu einer flacheren Manier gefunden werden, so zeigt dies eben nur, dass er trotz seiner Grösse das Loos aller Menschen getheilt hat.

Raphael starb nach einem kurzen und heftigen Fieberanfalle; seine zarte Constitution, welche durch die unaufhörliche geistige und körperliche Thätigkeit zur höchsten Reizbarkeit gestimmt sein musste, vermochte der Wuth der Krankheit keinen Widerstand zu leisten. Unnennbar war der Schmerz, welcher ganz Rom, Hohe und Niedere, den Pabst und seinen Hof, die Freunde und Schüler des Künstlers erfüllte. „Ich kann es mir nicht denken, dass ich in Rom bin", schrieb Graf Castiglione, „da mein armer Raphael nicht mehr da ist". Man bewunderte seine Werke mit religiöser Ehrfurcht, als wenn

Digitized by Google

sich Gott, sowie ehemals durch die Propheten, jetzt durch Raphael habe offenbaren wollen. Die entseelten Ueberreste wurden auf einem prächtigen Katafalk, sein letztes Werk, die Transfiguration über seinem Haupte, öffentlich ausgestellt und sodann im Pantheon beigesetzt. Sie ruhen unter dem Altar, welchen eine Statue der heil. Jungfrau, ein Weihgeschenk Raphaels, schmückt. Da sich neuerdings Zweifel über die Stelle erhoben hatten, so wurden im J. 1833 Nachgrabungen im Pantheon angestellt und Raphaels Gebeine, in deutlichster Uebereinstimmung mit Vasari's Beschreibung der Beisetzung, aufgefunden; am 18. Octbr. d. J. wurden sie abermals unter grosser Feierlichkeit an derselben Stelle bestattet.

Fünfter Abschnitt.

Schüler und Nachfolger Raphaels.

§. 85. Raphael beschäftigte, wie ich bereits bemerkt habe, bei seinen Arbeiten eine grosse Menge von Schülern und Gesellen, die sich den Styl des Meisters anzueignen strebten und denselben, wie sie fast aus ganz Italien zusammengeströmt waren, nach dem Tode des Meisters weit umher verbreiteten. (Besondere Veranlassung hiezu gab die Eroberung und Plünderung Roms im J. 1527 durch die Franzosen). Doch war es mit dieser Aneignung von Raphaels Styl eine bedenkliche Sache; denn da derselbe vornehmlich in dem eigenthümlichen Schönheitsgefühle, in der eigenthümlichen Grazie des Meisters begründet war, so verleitete dies, zunächst nur die schönen äusseren Formen in den Werken des Meisters aufzufassen und nachzuahmen, als ob mit denselben zugleich auch der edle Geist und das reine Gefühl, davon jene Formen der Ausdruck sind, auf die Nachahmung übergehen müsse. Die Werke von Raphaels Schülern haben somit der Mehrzahl nach

Digitized by Google

etwas kalt Abgemessenes und Nüchternes; nur in einzelnen Ausnahmen zeigt sich ein lebendiger selbstschöpferischer Geist. Sie gewähren im Ganzen nicht den erfreulichen Anblick, wie etwa die Schule des Leonardo oder wie die der Venetianer, von denen ich bald sprechen werde.

§. 86. Der berühmteste unter Raphaels Schülern ist
1. Giulio Pippi, genannt: Giulio Romano (geb. etwa 1492, gest. 1546). Giulio war ein Künstler von rüstigem, lebendig bewegtem, keckem Geiste, begabt mit einer Leichtigkeit der Hand, welche den kühnen und rastlosen Bildern seiner Phantasie überall Leben und Dasein zu geben wusste. Unter den durch Raphael eröffneten Bahnen war es besonders das Gebiet der Antike, dem er sich nicht nur in der Wahl seiner Gegenstände am Liebsten zuwandte, sondern dessen Formen und Darstellungsweise er sich auch vorzugsweise zu eigen machte. Aber ihm fehlte die Grazie und die Keuschheit seines Meisters; als des letzteren Tod den Zügel von ihm genommen hatte, begann nach und nach der eigne ungestüme Drang zu erwachen; und nachdem er sich später aus dem schützenden Bereiche Roms, wo der classische Genius ihm mahnend gegenüberstand, befreit hatte, zeigte er sich bald in einer Wildheit, selbst Rohheit, die nur noch in den allgemeinsten Bezügen der äusseren Form den Schüler Raphaels erkennen lässt.

Seiner Theilnahme an den Werken Raphaels ist im Vorigen vielfach gedacht worden. Etwa in dieselbe Zeit, in welcher er den Saal des Constantin im Vatikan nach Raphaels Zeichnungen ausführte, gehören einige zu Rom befindliche Freskomalereien mythischen Inhalts, die von seiner Hand her-
2. rühren: die Gemälde, mit denen er die von ihm erbaute Villa
3. Lanti ausschmückte, und ein grosser Fries in einem der obe-

---

§. 86, 2. *Peintures de la Villa Lante de l'invention de Jules Romain rec. par les frères Piranesi, dess. par Th. Piroli.*

§. 86, 3. *Il Fregio di Giulio Romano dip. nella Farnesina dis. ed inc. da B. Pinelli. Roma,* 1813.

Digitized by Google

ren Säle der Farnesina (den man ihm wenigstens mit grösster Wahrscheinlichkeit zuschreibt), beides tüchtige und gediegene Werke, wenn auch sie bereits mehr durch Kraft und Leben, als durch Anmuth und Zartheit ausgezeichnet. — Bedeutender indess ist ein Altargemälde, welches Giulio unmit- 4.
telbar nach Raphaels Tode für S. Stefano zu Genua (woselbst es sich noch befindet) ausführte. Es ist das Martyrthum des heil. Stephan. Der Heilige erscheint in der Mitte des Bildes und weit vorausgestellt, jugendlich, schön, siegend über das äussere Leiden, hell durch ein nur über ihn hereinbrechendes himmlisches Licht beleuchtet; ihm näher sitzt der Befehlshaber; die weiter in den Grund gesetzten römischen Soldaten werfen aus einiger Entfernung, zielen und folgen dem Wurfe mit dem Blicke, wodurch diese Handlung Thätigkeit und Wahrheit erhält, ohne doch als das Hauptmoment zu erscheinen, welches in der Figur des Heiligen und in deren vortrefflichem Ausdrucke enthalten und ausgesprochen ist. — An dies Bild reiht sich in gleicher Vortrefflichkeit und jedenfalls auch aus der ersten Zeit von Giulio's Selbständigkeit eine heilige Fami- 5.
lie in der Dresdner Gallerie, wo die Mutter das Kind, um es zu waschen, in der Wanne stehend hält und der kleine Johannes das Wasser scherzend hineingiesst; es ist ein Bild voll kecker Lust, schön gezeichnet und tüchtig gemalt. Man hat die Composition dem Raphael zuschreiben wollen; sie ist aber, trotz ihrer Vortrefflichkeit, dem milderen Sinne dieses Meisters nicht entsprechend.

Einige Jahre nach Raphaels Tode ward Giulio nach Mantua 6.
berufen, in welcher Stadt er als Architekt und als Maler eine ungemeine Thätigkeit entwickelte. Er führte hier eine Menge von Palästen und Kirchen auf, leitete deren reiche Dekorationen (im Style von Raphaels Logen) und schmückte sie mit grossen Freskomalereien; auch er versammelte zn diesem Zweck eine grosse Anzahl von Schülern um sich, welche Theil an der Ausführung seiner Werke haben. Zu seinen ersten Arbeiten gehören vornehm-

---

§. 86, 4. Vergl. v. Rumohr, Drei Reisen etc. S. 304.

7. lich, wie es scheint, die Malereien in dem älteren herzoglichen Palaste in der Stadt, die leider mannigfach in späteren Kriegsstürmen gelitten haben. Sehr schöne Werke findet man hier in einem Zimmer des Untergeschosses, dem Uffizio della scalcheria (Haushofmeisterei), wo er in den Lünetten des Zimmers die Jagd der Diana mit höchst anmuthigen und wahrhaft schönen Figuren darstellte; auch in diesen gewahrt man noch einen Nachklang von Raphaels reizvoller Naivetät. Ei-
8. nen oberen grösseren Saal des Palastes füllte Giulio mit Fresken aus der Geschichte des trojanischen Krieges, die schon bedeutend gegen die eben genannten Arbeiten zurückstehen und in denen Nüchternheit des Geistes und Manier des Ausdruckes bereits vorherrschen. — Noch weiter entfernte Giulio sich von dem Adel seines hohen Meisters in den zahlreichen Wandgemälden, mit welchen er den von ihm erbauten Palast
9. del Te (ausserhalb Mantua's gelegen) ausschmückte. Besonders sind hier zwei Zimmer durch die Fülle der Malereien ausgezeichnet. In dem einen malte er den Sturz der Giganten *), worin man ihn sehr unpassender Weise mit dem Michelangelo verglichen hat. Das Zimmer hat eine backofenartige Form, so dass alle scharfen Ecken und Winkel durch sanftere Uebergänge vermittelt sind. An der gewölbten Decke blickt man empor in den Tempel der Götter, welche umher, am Rande der Decke versammelt sind. In den Pendentifs sind Windgötter dargestellt; an den Wänden die unter Felsen und Architekturen zerschmetterten Riesen, die freilich ungeschlacht gross, aber ohne wirkliche Kraft gemalt sind. Das andre Zimmer stellt Geschichten der Psyche und andre Liebesgeschichten der Götter dar; hier sieht man, neben wenigen anmuthigeren Gruppen eine fast vollkommene Gleichgültigkeit gegen schöne edle Form und reine Farbe (was nicht allein die Schuld der ausführenden Schülerhände sein kann) und eine Gemeinheit der Auffassung, die in einzelnen Darstellun-

*) ***Giove che fulmina li Giganti rappresentato in pitture da Giulio Romano ecc. dis. et int. da Pietro Santi Bartoli. Roma.***

Digitized by Google

gen (das Bild der Olympia!) in der That nicht weiter getrieben werden kann.

Von Staffeleibildern Giulio's ist nicht Vieles vorhanden.
Ausser den oben erwähnten Bildern seiner frühern Zeit sind
vornehmlich einige schöne grosse Bilder mythischen Inhalts in 10.
der Gallerie Manfrini zu Venedig zu erwähnen, die zwar in
der Gesammtauffassung wiederum etwas Nüchternes, im Einzelnen aber vielfach anmuthige Züge enthalten. — Mehrere,
zumeist aber auch nicht sonderlich bedeutende Bilder befinden
sich im Museum von Paris, in verschiedenen Sammlungen 11.
Englands u. s. w.

Die zahlreichen Schulen, welche Giulio in Mantua bildete,
fuhren in der unerfreulichen Weise des Meisters fort, die sie
im Einzelnen übertrieben, zuweilen indess auch durch Einfachheit und Naturwahrheit milderten. Unter den bedeutendsten
nenne ich: die Mantuaner Rinaldo und Fermo Guisoni; 12.
von letzterem namentlich eine tüchtige Kreuzigung in der
Kirche S. Andrea zu Mantua. Sodann den Miniaturmaler
Giulio Clovio, von dem unter andern ein sehr sauber aus- 13.
gemaltes Messbuch (für den Cardinal Farnese gemalt) in der
Bibliothek von Neapel befindlich ist. (Die zierliche Bronzearbeit des Deckels dieser Handschrift ist von Benvenuto Cellini). — Vornehmlich jedoch ist unter Giulio's Schülern der
Bologneser Francesco Primaticcio zu nennen, der be- 14.
sonders die mannichfachen Stuccaturen im Palast del Te gearbeitet hat und nachmals von Franz I. nach Frankreich berufen wurde, wo er namentlich die künstlerischen Dekorationen des Schlosses von Fontainebleau (ähnlich wie Giulio die 15.
seinen zu Mantua, — im Allgemeinen auch in ähnlichem
Style —) leitete und vom Könige, zur Belohnung seiner Verdienste, zum Abte von St. Martin ernannt wurde. — Primatic-

---

§. 83, 15. Das Hauptwerk des Primaticcio zu Fontainebleau, die Gallerie des Ulysses, ist nicht mehr vorhanden. Bekannt sind die historischen Darstellungen dieser Gallerie durch das Werk: *Les travaux d'Ulisse peints à Fontainebleau par le Primatice. Par Theodor van Thulden.* 1633. (58 Blätter, leicht und geistreich radirt.)

Digitized by Google

16. cio's Gehülfe und Nachfolger in diesen Arbeiten war Niccolò
dell' Abbate, der sich ebenfalls dem Style der raphaeli-
schen Schule anschliesst. In seiner Vaterstadt Modena, im
17. Palazzo della Commune, sieht man von ihm eine Reihe von
Wandgemälden, worin dieser Styl in einfach edler, manierlo-
18. ser Weise befolgt ist. Minder anziehend sind die Wandbil-
der, Geschichten der Aeneide darstellend, die Niccolò im
Schlosse von Scandiano malte. Ein bedeutendes Altargemälde
19. von ihm, die Enthauptung des heil. Paulus darstellend, befin-
det sich in der Gallerie von Dresden; dies jedoch ist ein mehr
manierirtes Bild, zugleich enthält es im Einzelnen Erinnerun-
gen an Coreggio und somit an diejenige Schule, aus wel-
cher Niccolò ursprünglich hervorgegangen ist.

20. Ein zweiter Schüler Raphaels war der Florentiner Pie-
rino Buonaccorsi, gen. Perino del Vaga. Von diesem Künstler kommen verschiedentlich Madonnen und andre Gegenstände in den Gemäldesammlungen vor, welche sich mit grösserem oder geringerem Glück dem Raphael'schen Styl annähern, ohne jedoch dessen Tiefe und Schönheit erreichen zu können. Nach der Plünderung Roms ging er nach Genua und führte dort die Decorationen des Palastes Doria in ähnlicher Weise, wie Giulio Romano die der mantuanischen Paläste, durch, indem er denselben ebenfalls aufs Reichste mit Ornamenten, Stuccaturen und Freskomalereien aus der antiken Mythe und Geschichte ausschmückte. In späterer Zeit kehrte Perino nach Rom zurück und eröffnete dort eine grosse Werkstatt, aus der aber nur Handwerksmässiges hervorging. — Unter den zahlreichen Schülern, die er in Genua bildete, werden Lazzaro und Pantaleo Calvi rühmlich erwähnt.

§. 87. Gianfrancesco Penni, gen. il Fattore, der Schwager des Perino, war nächst Giulio der vertrauteste Schüler Raphaels. Gemälde dieses Meisters findet man nicht

---

§. 83, 18. *L'Eneide di Virgilio dip. in Scandiano dal celebre pitt. Niccolò Abati, dis. dal Gius. Guizzardi, inc. dal. Ant. Gajani ecc. Modena,* 1821.

Digitized by Google

häufig; das Museum von Neapel, woselbst er sich die letzte 1.
Zeit seines Lebens aufhielt, besitzt deren einige, welche einen schlichten, aber wenig tiefen Meister der römischen Schule erkennen lassen. Die untere Hälfte jener Krönung Mariä für Monte-Luci, welche er nach Raphaels Tode ausgeführt haben soll, ist mehr als mittelmässig. — In Neapel hinterliess Penni einen Schüler: Lionardo, gen. il Pistoja, ebenfalls ein Toskaner von Geburt. Dieser Künstler scheint in seiner frühern Zeit durch den Einfluss der Werke des Leonardo da Vinci eine eigenthümliche Richtung empfangen zu haben, welche sich nachmals mit der römischen Weise verband. Eine Ma- 2.
donna mit dem Kinde, die sich von ihm im Berliner Museum befindet, ein nicht ganz verwerfliches Bild, giebt hiefür ein Beispiel.

Einer der ausgezeichnetsten unter Raphaels Schülern ist 3.
der wenig bekannte Andrea Sabbatini von Salerno (Andrea di Salerno), der in der älteren Schule von Neapel (der der Donzelli, des Silvestro de' Buoni etc.) seine erste Bildung empfangen und sich darauf einige Zeit zu Rom bei Raphael aufgehalten hatte. Familienverhältnisse riefen ihn von dort sehr bald (im J. 1513) nach Neapel zurück und ungern nur entliess der Meister ein so bedeutendes Talent. Es scheint, als ob die kürzere Zeit seines Aufenthalts in Rom den Andrea vor der Verflachung geschützt habe, der fast alle übrigen Schüler Raphaels unterlegen sind; wenigstens tritt die mehr auf äusseren Schein berechnete Manier der römischen Schule erst in späteren Werken des Andrea hervor, als mannigfach andre Einwirkungen von Rom aus (— Penni ist schon genannt —) der neapolitanischen Kunst eine andre Richtung gaben. Ausserhalb kommen die Werke des Andrea fast nirgend vor. Das borbonische Museum hingegen, sowie die Kirchen von Neapel, enthalten deren eine bedeutende Anzahl. — Seine früheren Arbeiten tragen noch ganz den Stempel der älteren neapolitanischen Schule; in einigen andern ist der Künstler dem Raphael, wie dieser in den Arbeiten seiner florentinischen Jugendperiode erscheint, auffallend verwandt. Zu

4. diesen gehören namentlich zwei vorzüglich schöne kleine Gemälde im Museum von Neapel mit Geschichten des heil. Placidus. Sodann finden sich mehrere Werke von trefflicher Vollendung, welche das Gepräge eines edlen, milden Sinnes tragen und sich durch schöne Linien der Zeichnung und eine
5. zwar leichte, aber warme Farbe auszeichnen. Das bedeutendste dieser Art ist eine Anbetung der Könige, ebenfalls in der Gallerie des Museums von Neapel. Die Werke seiner späteren Zeit zeigen, wie gesagt, schon eine flachere Manier, aber auch sie enthalten noch mannigfach edlere Details, namentlich in den Köpfen. Diesen Werken seiner letzten Zeit entsprechen die Arbeiten seiner Schüler und Nachfolger, unter
6. denen sich Francesco Santafede und dessen Sohn Fabrizio vortheilhaft auszeichnen. Von beiden sieht man ebenfalls in Neapel viele, zum Theil nicht unbedeutende Werke. Aehn-
7. lich auch verhält sich Gianbernardo Lama, ein Zeitgenoss des Andrea, der gleich diesem aus der älteren Schule Neapels hervorgegangen war.

Noch ein dritter Schüler Raphaels hat, neben Penni und Andrea di Salerno, bedeutenden Einfluss auf die Kunstübung
8. Neapels ausgeübt. Dies ist Polidoro Caldara (Polidoro da Caravaggio), der ursprünglich Handlanger bei den Maurerarbeiten im Vatikan war und erst spät ein hervorstechendes Talent für die Malerei entwickelte. Er soll in Gemeinschaft mit einem andern Künstler, dem Maturino aus Florenz, die Aussenseite vieler Paläste Roms mit grau in grau ausgeführten Malereien geschmückt haben *); doch entsprechen die noch vorhandenen Reste dieser Werke, welche sich in der Formenweise des classischen Alterthums bewegen, wenig den in Neapel vorhandenen anerkannten Werken des Polidoro und es dürfte demnach mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen sein, dass der eigentliche Meister bei der Ausführung jener römi-

*) Beispiele in Kupferstichen: *Opere di Polidoro da Caravaggio, dis. et int. da Gio. Bapt. Galestruzzi. Roma* 1653. — Die Friese der Casa Gaddi gest. von Santi Bartoli.

Digitized by Google

schen Werke der genannte Maturino war. Von den Gemäl-
den, welche Polidoro zu Neapel ausgeführt, ist eine sehr be- 9.
deutende Reihe, Darstellungen der heil. Geschichte enthaltend,
im dortigen Museum vorhanden; in diesen Arbeiten zeigt sich
eine eigen manierirte Nachbildung des römischen Styles, ver-
bunden mit einer kräftigen und leidenschaftvollen Auffassung
der gemeineren Natur. Von Neapel ging Polidoro in späte-
rer Zeit nach Sicilien und war besonders in Messina thätig.

§. 88. Wie Andrea di Salerno aus einer älteren Schule,
so traten ebenfalls mehrere Künstler aus der bolognesischen
Schule des Francesco Francia in Raphaels Schule über und
erlangten eine gewisse, im Einzelnen anziehende Eigenthüm-
lichkeit, indem sie durch die Weise des römischen Styles mehr
oder minder noch die Richtung des früheren Meisters durch-
schimmern liessen. Zuerst nenne ich unter diesen den Ti-
moteo della Vite, gleich Raphael aus Urbino gebürtig, wo-
hin er nach einem nicht gar langen Aufenthalte bei Raphael
wieder zurückkehrte. Aus seiner früheren Zeit, ehe er zu 1.
Raphael kam, rührt ein äusserst anziehendes Gemälde in der
Pinakothek zu Bologna her. Es ist eine heil. Magdalena, die
in ihrer Höhle steht, von den Haaren bis auf die Füsse um-
geben und von einem rothen Mantel bekleidet; sie neigt das
Haupt anmuthig auf die linke Schulter. Das Bild ist noch al-
terthümlich, aber trefflich durchgeführt; der Mantel fällt in
schönen grossen Falten herab, die Malerei ist weich und warm,
der Ausdruck des Gesichtes ungemein zart und gemüthvoll.
Ein andres Jugendbild von ihm, in der Brera zu Mailand, ist 2.
minder bedeutend. — Zu Rom schreibt man ihm Freskoma-
lereien in der kleinen Kirche S. Caterina di Siena zu, welche 3.
jedoch sehr verdorben sind und nur den allgemeinen Typus
der römischen Schule erkennen lassen. Sonst sind Bilder des
Timoteo sehr selten; nur in Urbino und der Umgegend dieses 4.
Ortes soll noch Bedeutendes von ihm vorhanden sein.

Ein zweiter aus Francia's Schule war Bartolommeo
Ramenghi, genannt: Bagnacavallo (Name des Geburts-
ortes), der nachmals nach Bologna zurückkehrte, und den

Digitized by Google

Styl der römischen Schule dorthin verpflanzte. Die Bilder auch dieses Künstlers sind in den Gallerieen selten. Die Pina-
5. kothek zu Bologna besitzt von ihm ein zwar nicht kräftig gemaltes, aber im Ausdrucke liebenswürdiges Bild: eine heil.
6. Familie, mit andren Heiligen umgeben. In der Dresdner Gallerie führt ein grosses Bild von bedeutendem, energischem Ausdrucke, Madonna in der Glorie und vier männliche Heilige, den Namen des Bagnacavallo. Ein andres grosses Ge-
7. mälde, mehrere Heilige vorstellend, im Berliner Museum, lässt im Ausdruck der Köpfe noch den ehemaligen Schüler Francia's erkennen. — Genosse des Bagnacavallo zu Rom und bei seinen späteren Arbeiten in Bologna war Biagio Pupini.

8. Ein dritter Schüler des Fr. Francia, Innocenzo Francucci da Imola, arbeitete zwar nicht in Rom, sondern hielt sich, nachdem er Francia's Schule verlassen, nur kurze Zeit in Florenz, beim Mariotto Albertinelli auf, aber gerade er ward einer der eifrigsten Nachahmer Raphaels, ja er ging soweit, dass er ganze Figuren Raphaels in seinen eignen Compositionen
9. wiederholte. So sieht man z. B. in der Pinakothek zu Bologna ein grosses Altargemälde, von seiner Hand, welches früher in der Kapelle S. Micchele in Bosco zu Bologna befindlich war, in welchem er, in der Mitte des Bildes, Raphaels Erzengel Michael copirt hat, jedoch auf ziemlich mittelmässige Weise und sehr ungeschickt, sofern er neben diese, in heftigem Fluge niederschwebende Figur zwei ruhig stehende Heilige hingestellt hat. Oben, zu den Seiten der Madonna, schweben Engel, denen auf Raphaels Disputa nachgeahmt. Ungleich bedeutender als dies gerühmte Gemälde, ist eine grosse und

---

§. 88, 6. An der Aechtheit des obigen Bildes ist neuerdings gerüttelt worden. — Ich glaubte in dem Bilde mehr Eigenthümlichkeiten der Schule von Ferrara als der von Bologna zu erkennen; doch wage ich, bei nicht genügender Kenntniss des Bagnacavallo, kein entschiedenes Urtheil auszusprechen.

§. 88, 8. P. Giordani: *Sulle pitture d'Innocenzo Francucci da Imola. Milano* 1819.

Digitized by Google

trefflich gemalte heil. Familie, eine sehr lebenvolle Composition und dem raphaelschen Style ziemlich nahe, ebenfalls in der Pinakothek, aus der Kirche Corpus Domini zu Bologna 10.
stammend. — Eins seiner vorzüglichsten Bilder befindet sich 11.
im Dome von Faenza. — Das Berliner Museum besitzt ein 12.
anmuthvolles Gemälde von der Hand des Innocenzo. Doch ist auch hier die auf den Wolken thronende Madonna eine Nachahmung Raphaels, und zwar seiner Madonna di Fuligno; die unter derselben stehenden männlichen Heiligen sind von sehr edlem und tiefem Ausdrucke. — Kleinere Madonnen und heilige Familien von ihm sind in den Gallerieen nicht selten; an der Composition im Style der römischen Schule, und an dem Francia'schen Ausdruck der Köpfe, sind sie insgemein mit Leichtigkeit zu erkennen.

Noch schliesse ich hier den Girolamo Marchesi da 13.
Cotignola an, der ebenfalls in Francia's Schule gebildet war und lange im alterthümlichen Style malte. Erst spät kam dieser Künstler nach Rom und veränderte seine Malweise nach dem dort üblichen Style.

Schüler des Bagnacavallo und Innocenzo da Imola waren 14.
Primaticcio und Pellegrino Tibaldi (Pellegrino Pellegrini). Ersteren haben wir bereits beim Giulio Romano und in Frankreich thätig gesehen. Letzterer ging nach Spanien und verpflanzte den Styl der römischen Schule in dieses Land. Die von diesem Meister in Italien, freilich nur selten, vorkommenden Gemälde zeichnen sich durch eine schlichte Anmuth und den Ausdruck eines innigen Gefühles aus, wie z. B. eine Vermählung der heil. Katharina in der Pinakothek 15.
zu Bologna. Aehnlich auch ist das Bild einer heil. Cäcilia 16.
mit zwei musicirenden Engeln, halbe Figuren, in der k. k. Gallerie zu Wien.

§. 89. Aus der älteren Schule von Ferrara (§. 47, 4-14) trat Benvenuto Tisio, nach dem Namen seiner Vaterstadt Garofalo benannt, in die des Raphael über. Dieser Künstler war einige Zeit Schüler des Lorenzo Costa gewesen, doch scheint er wenig von der Weise dieses Meisters aufgenommen

Digitized by Google

zu haben; es ist mehr der Styl der eigentlich ferraresischen Schule, wie er sich in den Arbeiten des Lodovico Mazzolini in grösster Steigerung aussprach, der auch in Garofalo's Arbeiten, in einer gewissen mehr oder minder phantastischen Auffassungsweise, in einem eigenthümlich scharfen leuchtenden Colorit, sichtbar wird, und den er auch nicht verläugnen konnte als er die Compositionsweise der römischen Schule angenommen hatte. Garofalo war ein äusserst produktiver Künstler, aber in seinen Arbeiten ziemlich gleichförmig. Kleinere Staffeleibilder von ihm kommen in den Gallerieen häufig vor, be-
1. sonders zu Rom, und hier besitzt die Gallerie Borghese deren eine sehr grosse Menge. Ausgezeichnet, zwar weniger in der Composition als in dem schönen Ausdruck der Köpfe, ist eine grosse Grablegung von Garofalo in der Gall. Borghese, und
2. noch schöner eine andre im Museum von Neapel. In seinen Werken zu Ferrara, die er hier nach seiner Rückkehr aus Rom gemalt hat, waltet mehr der Styl der römischen Schule
3. vor. Besonders enthält die Kirche S. Francesco zu Ferrara eine bedeutende Anzahl grosser Altargemälde dieses Künstlers, zum Theil von vorzüglichem Werthe, u. a. auch ein Freskobild, die Gefangennehmung Christi darstellend. Ebenso be-
4. findet sich über dem Hochaltar der Kirche S. Andrea zu Ferrara ein grosses Werk seiner Hand.

Gleichzeitig mit dem Garofalo blühten in Ferrara die Gebrüder Dossi, besonders Dosso Dossi, die sich ebenfalls einige Zeit in Rom, aber erst nach Raphaels Tode, aufgehalten hatten. Die Werke des Dosso sind denen des Garofalo
5. sehr ähnlich, nur vollendeter im Colorit. Seine Hauptwerke sind sämmtlich in die Dresdner Gallerie gekommen; vornehmlich ist unter diesen ein Gemälde mit den vier Kirchenvätern und darüber Gott-Vater, welcher die Maria segnet, von vorzüglichem Werthe.

Aehnliche Richtung zeigt sich auch bei einigen andren
6. ferraresischen Meistern der Zeit: dem Giambatista Benvenuti, genannt: l'Ortolano (Küchengärtner, nach des Vaters
7. Gewerb) und dem Caligarino (d. h. Schusterlein, — weil er ur-

Digitized by Google

sprünglich Schuhmacher war und erst Maler wurde, als ihm Dosso sagte, die Stiefeln, die er ihm gemacht, sässen wie gemalt.)

§. 90. Kehren wir endlich noch einmal zu Raphael's Schule zurück, so finden wir hier noch einige andre Künstler, welche besondere Erwähnung verdienen. Besonders Giovanni 1.
da Udine, welcher den Raphael in den Arabesken der Logen und in den Dekorationen andrer Werke unterstützte. In der Darstellung von Früchten, Thieren, Vögeln, von Geräthen aller Art war Giovanni höchst ausgezeichnet; er wusste dergleichen so naturwahr darzustellen, dass ein Stallbube im Vatikan, der eilig einen Teppich suchte, um ihn dem Pabste unterzubreiten, auf einige in den Logen gemalte Teppiche zulief, um sie von der Wand abzunehmen. Nach der Plünderung Roms malte Giovanni an vielen andern Orten Italiens. Im Alter kehrte er wieder nach Rom zurück.

Noch andre Schüler Raphaels sind Pellegrino da Mo- 2.
dena, Vincenzio di S. Gimignano, Jacomone di Faenza u. s. w. Der beiden Mailänder Gaudenzio Ferrari und Cesare da Sesto habe ich schon früher gedacht. Ebenso der Mitschüler Raphaels in Perugino's Schule, der Alfani und des Adone Doni, welche sich nachmals dem Style der römischen Schule anschlossen. Ausserdem bildeten sich in Ra- 3.
phaels Schule auch einige nordische Künstler: der Niederländer Michael Cocxie, der sich Raphaels Styl anzueignen strebte und denselben nachher im Vaterlande ausübte, Georg Pens, ein ehemaliger Schüler Albrecht Dürers, u. a. m.

Schliesslich habe ich auch noch des Einflusses, den Raphael auf die Kunst der Kupferstecherei ausgeübt, zu erwähnen. In diesem Bezuge ist besonders Marcantonio Rai- 4.
mondi (oder M. del Francia) aus Bologna zu erwähnen. Dieser war zuerst von Fr. Francia in der Niellirkunst unterwiesen worden, ging dann zur Kupferstecherei über und begann mit Nachstichen des Meisters. Sodann ahmte er den Mantegna nach, nachher Albrecht Dürer und vervollkommnete

Digitized by Google

sich später in der Zeichnung unter Raphael, der ihn sehr begünstigte und ihm seine Handzeichnungen zum Stiche gab. Ausser nach Raphael stach Marcantonio auch nach Michelangelo, nach Giulio Romano u. a., ebenso nach eigenen Zeichnungen. Zwei seiner Schüler vornehmlich halfen ihm im Ste-
5. chen der Werke Raphaels: Agostino von Venedig und Marco Ravignano. So erreichte die Kupferstecherei, nicht lange nach ihrer Entstehung, in Raphaels Atelier durch Marcantio und seine Schule eine sehr hohe Stufe der Vollkommenheit: im Verständniss der Zeichnung, in der Bestimmtheit der Umrisse ist sie von späteren Leistungen nicht wieder übertroffen worden.

Sechster Abschnitt.

Meister von Siena und Verona.

§. 91. Auf eigenthümliche Weise bildete sich im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts die Malerei in Siena aus.
1. Ich habe früher (§. 31) bemerkt, dass die sienesische Kunst, die im 13. und 14. Jahrhundert eine so bedeutende Höhe erreicht hatte, im 15. Jahrh. tief hinter den gleichzeitigen Bestrebungen andrer Gegenden zurückgeblieben war (Lorenzo und Sano di Pietro, Matteo di Giovanni u. a.) Fremde Einflüsse brachten in der angegebenen Zeit einen neuen Aufschwung zu Wege. Zunächst waren dies Einflüsse der umbrischen Schule, unter denen besonders die Arbeiten Pinturicchio's in der Libreria des Domes wichtig sind; sodann aber vornehmlich die Einwirkung jener durch Leonardo da Vinci erweckten Richtung, welche später mit einzelnen Nachahmungen des florentinischen

---

§. 91. Vergl. *Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena. Firenze* 1825 (Ein Blatt nach A. del Brescianino, 2 nach Pacchiarotto, 3 nach Sodoma u. s. w.)

Digitized by Google

und römischen Styles verbunden wurde. Jener umbrischen Auffassungsweise ziemlich nahe stehen zunächst die Werke zweier Sieneser, des Andrea del Brescianino und des Bernardino Fungai, von denen einiges Wenige in Siena erhalten ist. Vom ersteren ist vornehmlich ein grosses Altar- 2.
bild mit höchst feierlichen, anmuthvollen und ernsten Gestalten, in der Sieneser Akademie, — vom zweiten eine Krö- 3.
nung Mariä in dem Kirchlein Fonte Giusta, ein einfach strenges Bild, zu erwähnen. — Ebenso Jacopo Pacchiarotto, welcher in seinen meisten Arbeiten als ein freier und glücklicher Nachahmer Perugino's erscheint, im Einzelnen nicht ohne eine besondere grossartige Anmuth, in anderen Fällen jedoch eine moderne Manier damit verbindend, die nicht eben ganz zu seiner Eigenthümlichkeit stimmt. Die Akademie von 4.
Siena besitzt mehrere Werke seiner Hand; auch in den sienesischen Kirchen finden sich von ihm verschiedene Bilder, unter denen namentlich die Fresken von S. Caterina und S. Ber- 5.
nardino bemerkenswerth sind. In der erstgenannnten Kirche ist besonders eine Darstellung der heil. Katharina von Siena, welche zum Leichname der heil. Agnes von Montepulciano wallt, voll der zartesten, innigsten Anmuth. — In S. Bernardino sind 6.
von ihm die Geburt und die Verkündigung Mariä gemalt; auch diese Bilder durch dieselben Vorzüge ausgezeichnet.

Ein bedeutenderes Lebenselement brachte in die Ausübung der Kunst von Siena Giänantonio Razzi, gewöhnlich il 7.
Sodoma genannt (geb. etwa 1480, gest. 1554), ein Künstler, der zu den anziehendsten seiner Zeit gehört. Sodoma scheint aus dem Mailändischen gebürtig und unter dem Einfluss des Leonardo da Vinci gebildet worden zu sein; er liess sich nachmals in Siena nieder und wurde Bürger dieser Stadt. Er hat in seinen Figuren, besonders den weiblichen, viel Verwandtes mit dem Style des Leonardo, eine Anmuth, Zartheit und Süssigkeit, dabei zugleich einen Ernst und eine Innigkeit, wie sie vielleicht bei keinem andern wieder gefunden wird; wäre das Schönheitsgefühl dieses Künstlers von grösserer Ausdauer gewesen, erschiene er nicht zuweilen in der Zeichnung seiner

Digitized by Google

Figuren, in der Anordnung der Gruppen etwas mangelhaft, so müsste er als einer der ersten Künstler aller Zeit bezeich-
8. net werden. Die frühesten bekannten Arbeiten Sodoma's sind die Wandgemälde im Kloster S. Uliveto maggiore, wo bereits Luca Signorelli einige Gemälde ausgeführt hatte; hier erscheint er noch ziemlich strenge und mit einem eigenthümlichen Bestreben für Charakteristik. Später malte er unter Julius II. in Rom. Seine Arbeiten im Vatikan wurden jedoch bald wieder, bis auf einige Arabesken und Zwischenfelder an den Decken, vernichtet, um für Raphael Platz zu gewinnen. Er-
9. halten sind einige Wandmalereien in der Farnesina, wo er in einem Zimmer des Obergeschosses die Hochzeit des Alexander mit der Roxane und den Alexander im Zelte des Darius malte. Hier sieht man schon die reizendsten, anmuthvollsten Weibergestalten, wenngleich manches Einzelne noch den minder sicheren und seiner Mittel kundigen Künstler zeigt.

Bedeutender erscheint Sodoma in seinen späteren Arbeiten zu Siena. Sein Meisterwerk ist hier in der Kirche S.
10. Domenico, in der Kapelle der heil. Katharina von Siena, enthalten. An der Altarwand dieser Kapelle stellte er auf der einen Seite die heil. Katharina in der Verzückung dar, während ihr Gottvater mit der Maria und dem Christuskinde erscheint; hier sieht man mehrere unbeschreiblich schöne Engelknaben. Auf der andern Seite des Altars malte Sodoma die Heilige in Ohnmacht, von einer Klosterfrau unterstützt, während Christus über ihr vorüberschwebt. Dies Bild vornehmlich zeigt die höchste Meisterschaft und eine wunderbare Schönheit des Schmerzes in der Gestalt und in den Gesichtszügen der heil. Katharina. Ein drittes Bild auf der einen Seitenwand derselben Kapelle, ist in der Composition unbedeutend, in einzelnen Gestalten aber auch nicht minder trefflich.

11. Eine zweite, sehr bemerkenswerthe Arbeit führte Sodoma in dem Oratorium der Brüderschaft von S. Bernardino zu Siena, in Gemeinschaft mit Pacchiarotto (s. den vorigen §.) und einem andern Sieneser, Beccafumi, aus. In dieser Ka-

Digitized by Google

pelle wurde die Geschichte der Maria, in überlebensgrossen Figuren, in mehreren, durch eine leichte Pilasterarchitektur gesonderten Bildern dargestellt. Der grösste Theil dieser Werke rührt vom Sodoma her; sein edler milder Geist geht durch das ganze Werk und erhebt auch die Gemälde seiner Mitarbeiter in seine eigenthümliche Sphäre. Die vorzüglichsten von Sodoma's Gemälden sind hier der Besuch der Maria bei der Elisabeth und die Himmelfahrt Mariä. — Ausserdem
sind verschiedene Wandmalereien Sodoma's im öffentlichen 12.
Palaste von Siena, sowie Altarbilder in verschiedenen andern Kirchen der Stadt, enthalten. Sonst sind seine Arbeiten in den Sammlungen nicht eben häufig; und dieser Umstand vorzüglich hat es wohl verursacht, dass Sodoma durchaus nicht nach Verdienst bekannt ist. Einiges Vorzügliche von ihm ist in den florentinischen Gallerieen vorhanden, namentlich ein
heiliger Sebastian in der Gallerie der Uffizien; diese Figur ist 13.
in den edelsten Verhältnissen gezeichnet, nur sehr streng in der Färbung, während ein besonderer Vorzug seiner Werke sonst in dem warmen und weichen Colorit besteht. Der Schmerzensausdruck im Gesichte dieses Heiligen ist wiederum von der rührendsten Schönheit.

Schüler des Sodoma waren Michelangelo Anselmi, 14.
genannt: Michelangelo da Siena, und Bartolommeo
Neroni, der gewöhnlich den Namen Maestro Riccio führt. 15.
Von letzterem zwei grosse Gemälde in der Sieneser Akademie, die schon den Einfluss florentinischer Manier zeigen und nur noch einzelne Erinnerungen an Sodoma enthalten.

Als Mitarbeiter des Sodoma in dem Oratorium von S. 16.
Bernardino nannte ich den Sieneser Domenico Beccafumi, welcher den Beinamen Meccherino führt. In jenen Werken nähert er sich der edlen einfachen Anmuth dieses Meisters auf erfreuliche Weise; ebenso ist auch in der Sieneser
Akademie ein schönes und grossartiges Altarbild von ihm vor- 17.
handen. In späteren Werken erscheint dieser Künstler jedoch ungleich flacher; er präsentirt nur die schönen äusseren Formen, die er von den Florentinern gelernt hat, malt indess

Digitized by Google

stets mit hellen und dauerhaften Farben, so dass diese Werke
18. (deren namentlich im öffentlichen Palast zu Siena vorhanden sind) wenigstens eine angenehme Wirkung auf das Auge her-
19. vorbringen. Zu den interessantesten Arbeiten aus Beccafumi's späterer Zeit gehören die eigenthümlichen Darstellungen auf dem Fussboden des Sieneser Domes (im Chor), welche mosaikartig aus hellerem und dunklerem Marmor zusammengesetzt und mit niello-artigen Schattenstrichen versehen sind. Aeltere Arbeiten dieser Art im Sieneser Dome (dem sie ganz eigenthümlich sind) sind nur in einfacher, dem Niello zu vergleichender Weise gezeichnet.

Ich beschliesse die Reihe dieser sienesischen Künstler mit dem Baldassare Peruzzi (1481—1536), der zwar eine bedeutendere Stelle in der Geschichte der Baukunst einnimmt (er ist einer der vorzüglichsten neueren Architekten), jedoch auch unter den Malern eine ehrenvolle Erwähnung verdient. Sein Entwickelungsgang in der Malerei ist ähnlich wie der seiner sienesischen Zeitgenossen. So sind z. B. in
20. dem Saale der Farnesina zu Rom, wo Raphael die Galathea gemalt hat, Malereien seiner Hand an der Decke, welche noch ziemlich den alterthümlichen Styl des funfzehnten Jahrhunderts erkennen lassen, gleichwohl viel Liebenswürdiges und Anmuthiges enthalten. Bedeutender als diese, ebenfalls je-
21. doch noch vorherrschend alterthümlich, sind diejenigen Wandgemälde, welche er an den Wänden der Altartribune von S. Onofrio zu Rom, unter den Kuppelgemälden von Pinturicchio, ausgeführt hat. Sie stellen eine Madonna auf dem Throne mit Heiligen, auf der einen Seite die Anbetung der Könige, auf der andern die Flucht nach Aegypten dar und enthalten höchst anmuthvolle Köpfe. — In späterer Zeit folgte Peruzzi dem Style der römischen Schule, opferte aber dem Bestreben nach äusserer Formenschönheit die naive Anmuth, welche man in seinen früheren Werken bemerkt. Sein Hauptwerk aus dieser Zeit ist ein Gemälde in dem Kirchlein Fonte
22. Giusta zu Siena: Augustus, welchem die Sibylle die Geburt Christi verkündigt; die Gestalt der Sibylle ist hier nicht ohne

Digitized by Google

Grossartigkeit, das Ganze aber kalt. — Vornehmlich war Peruzzi auch in architektonischer Dekorationsmalerei ausgezeich- 23.
net und namentlich enthielt die von ihm erbaute Farnesina in Rom schöne Beispiele dieser Kunstweise. Doch ist davon nur noch die Dekoration eines Saales im zweiten Geschosse vorhanden; die schönen Verzierungen des Aeusseren, die in grüner Farbe ausgeführt waren, sind verschwunden und dies anmuthvolle Gebäude, welches auf eine solche Wirkung berechnet war, macht gegenwärtig einen etwas nüchternen Eindruck. —

§. 92. In ähnlicher Richtung wie Sodoma und zu ähn- 1.
licher Höhe der Kunst bildete sich der Veroneser Gianfrancesco Carotto aus (etwa 1470—1546); er ist noch weniger, als wie Sodoma, nach seinem Verdienste anerkannt worden und ausserhalb Verona sind seine Werke ungemein selten; in Verona jedoch, in den Kirchen, sowie in der Gallerie des Rathspalastes, hat man vollkommene Gelegenheit, den hohen Werth dieses Meisters kennen zu lernen. Er war in der Schule des Andrea Mantegna gebildet, aber er hat wenig mit der Auffassungsweise dieses Meisters gemein; er neigt sich vielmehr ebenfalls zu der Weise des Leonardo und dürfte vielmehr durch dessen Einfluss seine eigenthümliche Richtung erhalten haben; zugleich jedoch lässt sich, namentlich wiederum in den späteren Werken, eine eigenthümliche Annäherung an Raphaels Styl nicht verkennen, ohne dass derselbe jedoch, wie wir bereits so viele Beispiele gesehen haben, verderblich auf den Künstler eingewirkt hätte.

In seinen früheren Werken erscheint Carotto noch etwas 2.
befangen und der älteren Richtung (namentlich dem Girolamo dai Libri §. 54, 9 ff.) verwandt. Seine schönste Entwickelung zeigt er in den Werken, welche in der Kapelle degli 3
Spolverini, in der Kirche S. Eufemia zu Verona, enthalten sind. Das Altargemälde dieser Kapelle stellt in der Mitte die drei heiligen Erzengel, und zwei weibliche Heilige auf den Flügelbildern dar. Die Köpfe der Engel sind von überaus mildem und edlem Ausdrucke (besonders der Engel Mi-

chael voll einer eigenen himmlischen Reinheit), auch die Oberkörper sind sehr schön, die Beine minder gelungen. Die beiden weiblichen Heiligen sind mehr statuarisch streng und kälter im Ausdrucke. Auf einer Seitenwand dieser Kapelle hat Carotto die Geschichte des Tobias al fresco gemalt; sehr anmuthig ist von diesen, ebenfalls vorzüglichen Bildern besonders das unterste, wo die Mutter des Tobias ihre Schwiegertochter umarmt, während Tobias selbst die Augen des blinden Vaters heilt. Leider sind diese Fresken zum Theil übermalt und sehr beschädigt.

Carotto hat ein warmes, verschmolzenes Colorit, welches auf eigenthümliche Weise mit der strengen Zeichnung seiner Formen contrastirt.

Siebenter Abschnitt.

Coreggio und seine Schüler.

1. §. 93. Antonio Allegri, von seinem Geburtsorte: Coreggio genannt, geb. 1494, gest. 1534. Nach wahrscheinlichen Vermuthungen erhielt dieser Künstler seine erste Bildung in der Schule des Mantegna, d. h. beim Francesco Mantegna, da Andrea bereits im J. 1506 gestorben war. Bedeutenderen Einfluss jedoch scheint auch auf ihn die Richtung des Leonardo da Vinci und seiner Schule ausgeübt zu haben. Aber auch diese Richtung ist nur als die Vorbereitung derjenigen zu betrachten, in welcher Coreggio sich eigenthümlich ausgebildet hat.

---

§. 93. C. Gius. Ratti: *Notizie storiche sincere intorno la vita ed opere di Antonio Allegri da Correggio. Finale* 1781. — Pungileoni: *Memorie istoriche di Antonio Allegri detto il Correggio. Parma* 1817.

Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Coreggio.*

Digitized by Google

Coreggio zeichnet sich wiederum zunächst durch eine 2.
subjective Auffassungsweise aus; ich möchte seine Auffassungsweise mit dem Worte der Empfindsamkeit bezeichnen. Nur ist es nicht diejenige falsche weinerliche Empfindsamkeit, die in neuester Zeit Mode geworden ist; es ist überhaupt die Reizbarkeit des Gefühles, das gesteigerte Empfindungsvermögen, die Lebendigkeit des Affektes, was als eine durchgehende Eigenschaft in Coreggio's Werken bemerkt wird. Diese Eigenthümlichkeit führt den Coreggio zu einer besonderen Behandlung seiner Aufgaben und zu einer besonderen Auswahl derselben. In seinen Darstellungen ist Alles Leben und Bewegung, selbst in denjenigen, wo eine feierliche Ruhe vorgeschrieben zu sein scheint (z. B. den einfachen Altarbildern); es ist das überquellende Gefühl des Lebens, der Drang zu Lust und Liebe, der sich in allen seinen Gestalten ausspricht; es ist der heitere Scherz der Kinderwelt, die Wonne der irdischen, die Inbrunst der himmlischen Liebe, was er fast überall dargestellt hat. Selten tritt in seinen Werken der Schmerz in diese Welt der Freude ein; aber er ist um so tiefer, je lebendiger der Künstler sonst die Freude zu fühlen vermag.

Eine eigentliche Entfaltung schöner Formen tritt bei Coreggio's Werken im Ganzen sehr wenig hervor; die Beweglichkeit seiner Gestalten, welche ohne Rast die verschiedenartigsten perspektivischen Verkürzungen in diesem und jenem Theile des Gemäldes hervorbringt, steht damit in entschiedenem Widerspruch; ja die Lust an solchen perspektivischen Darstellungen geht bei ihm so weit, dass er selbst die Madonna, die in ruhiger Göttlichkeit auf ihrem Throne sitzt, aus der Tiefe gesehen darstellt, so dass in der Zeichnung ihre Kniee die Brust berühren. Aber statt der Form ist bei Coreggio ein anderes Element der Schönheit vorherrschend — dasjenige, welches man gewöhnlich unter dem Namen des Helldunkels, bezeichnet; es ist das eigenthümliche Spiel von Licht und Schatten, welches über das Ganze seiner Werke wiederum eine harmonische Ruhe ausbreitet. Dies Element des Helldunkels ist zunächst ebenfalls in jenem feineren Em-

Digitized by Google

pfindungsvermögen des Künstlers begründet, in jener lebhafteren Beweglichkeit, welche alle leiseren Spiele der Form verfolgt und sie in einer weicheren Modellirung herzustellen weiss. Coreggio wusste Licht und Schatten in unendliche Grade abzumessen, er wusste solcher Gestalt den höchsten Glanz hervorzubringen, ohne zu blenden, das tiefste Dunkel, ohne das Auge durch ein todtes Schwarz abzustossen. Mit gleicher Meisterschaft sind in seinen Werken auch die Verhältnisse der Farben beobachtet, so dass eine jede an sich gemildert und doch im Verhältniss zu den andern höchst kräftig erscheint. Indem Coreggio in der Vollendung dieser seiner eigenthümlichen Richtung wiederum einen der höchsten Gipfelpunkte neuerer Kunst bezeichnet, so muss dabei jedoch gleich von vorn herein bemerkt werden, dass diese Richtung ihn (ähnlich wie es bei Michelangelo der Fall war) zu mancher einseitigen Uebertreibung verführt hat, dass er namentlich sich manchen wirklichen Fehler gegen die Form hat zu Schulden kommen lassen und, was ungleich schlimmer ist, dass sein Ausdruck des Affektes nicht selten an Affektation gränzt *).

Von Jugendwerken des Coreggio ist wenig Andres mit
3. Sicherheit zu nennen, als das grosse Altarbild, welches er um das J. 1512 für das Franziskanerkloster von Carpi gemalt hat, und welches sich gegenwärtig (unter dem Namen des heil. Franciscus, auch wohl des heil. Antonius bekannt) in der Gallerie von Dresden befindet: Madonna auf dem Throne, zur Linken Seite Franciscus und Antonius von Padua, zur rechten Johannes der Täufer und Katharina. Dies Bild hat noch eine grössere Ruhe und Einfachheit, als man es später bemerkt. In den Köpfen, namentlich dem des Johannes, finden sich unverkennbare Reminiscenzen an die eigenthümlichen Formen Leonardo's und seiner Schule. Zugleich spricht sich

---

*) Eine treffliche Charakteristik Coreggio's von Hrn. v. Quandt, in der Uebersetzung von Lanzi's Geschichte der Malerei in Italien. II, S. 319, Anm. 36.

Digitized by Google

darin, und besonders in dem Ausdruck der Köpfe, noch eine bedeutende Befangenheit aus; doch ist der Malerei bereits eine grosse Weichheit und ein besonderer Schmelz eigen, die schon hier auf bedeutende, uns unbekannte Vorarbeiten schliessen lassen.

Als Werke einer um etwas vorgerückten Entwickelung gelten zwei, übrigens minder bedeutende Bilder in der Tri- 4.
bune der Uffizien zu Florenz. Das eine von diesen ist eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, wo der heil. Joseph dem Christkinde einen Palmenzweig abbricht und der heil. Franciscus anbetend zur Seite kniet; das andre eine Madonna, die das göttliche Kind anzubeten im Begriff ist. — Eben hieher gehört auch das grosse Bild einer Kreuztragung in der Gal- 5.
lerie von Parma, welches, wenn auch nicht von eigentlich grossartiger Composition, doch im Ausdruck des Einzelnen bereits vollkommen die eigenthümliche Richtung des Künstlers bezeichnet; die schöne Gestalt des Erlösers, der Kopf der in Ohnmacht hinsinkenden Maria sind erschütternde Bilder des Schmerzes.

Um das Jahr 1518 ward Coreggio nach Parma berufen, 6.
um einen Saal in dem Nonnenkloster S. Paolo, im Auftrage der Aebtissin, auszumalen. Die der antiken Mythologie angehörigen Gegenstände, welche er hier ausführte, gehören zu seinen schönsten Arbeiten. An der Hauptwand stellte er die Diana dar, welche auf einem von weissen Hindinnen gezogenen Wagen von der Jagd zurückkehrt; die leichte Bekleidung der Göttin verhüllt hier nur wenig die Formen einer vollkommensten Jugend. An dem Gewölbe des Saales ist eine Weinlaube gemalt, mit 16 ovalen Oeffnungen, in welchen man Gruppen der reizendsten Genien erblickt; diese haben meist Attribute der Jagd bei sich, Hörner, Hunde, den Kopf eines Hirsches u. s. w., oder sie liebkosen einander, oder pflücken Früchte von den Rändern der Laube. Man kann nichts An-

---

§. 93, 6. *Pitture di Ant. Allegri detto il Correggio esistenti in Parma nel monistero di S. Paolo. Parma* 1800.

Digitized by Google

muthvolleres, kein süsseres, holderes Spiel sehen, als in den Gestalten dieser Kinder. Darunter sind 16 Lünetten, deren Grund, grau in grau gemalt, mit andern mythischen Darstellungen ausgefüllt ist: den Grazien, der Fortuna, den Parzen, Satyrn u. s. w. Die Auswahl dieser, für ein Nonnenkloster allerdings etwas verwunderlichen Darstellungen erklärt sich aus dem Umstande, dass im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts die italienischen Nonnen in grösstmöglicher Freiheit, ohne Clausur, und die Aebtissinnen oft in fürstlicher Pracht und Ueppigkeit lebten. 1524 wurden jedoch die Nonnen von S. Paolo zur Wiedereinführung der Clausur genöthigt und jene Werke Coreggio's, bis auf die neuere Zeit, dem Auge der Welt entzogen.

7. Gelegenheit zu grossartigerer Entwickelung erhielt Coreggio, als ihm im J. 1520 die Ausmalung der Kuppel von S. Giovanni zu Parma aufgetragen wurde. Hier stellte er, in der Mitte der Kuppel, Christus dar, mit seiner Glorie in der Luft schwebend, und die zwölf Apostel unter ihm auf Wolken sitzend, in Erstaunen und Anbetung versunken. In den vier Pendentifs die vier Evangelisten mit den vier Kirchenvätern. Ein Werk, in welchem eine eigenthümliche Grossartigkeit in der Anordnng des Ganzen wie im Einzelnen, und zugleich der erste bedeutendere Aufwand verkürzter Gestalten sichtbar wird. — Auch die Altartribune derselben Kirche war durch Coreggio ausgemalt worden. Im J. 1584 wurde dieselbe jedoch, zur Erweiterung des Raumes, eingerissen; indess blieb uns der wesentlichste Theil der hier ausgeführten Com-
8. positionen (eine Krönung der Maria nebst verschiedenen Heiligen und andren Figuren) durch Copien von der Hand des Annibale Caracci, die sich gegenwärtig im Museum von Neapel befinden, aufbehalten, sowie auch einzelne Stücke der Originale gerettet wurden. — Diese sämmtlichen Arbeiten wurden von Coreggio im J. 1524 beendet.

9. In einem zweiten grossen Werke entwickelte sich die eigenthümliche Richtung Coreggio's in ihrer vollständigsten Freiheit. Dies ist das grosse Gemälde, welches er in der Kuppel

des Domes von Parma, etwa in den Jahren von 1526—1530, ausführte. Es stellt die Himmelfahrt der Maria dar. In der Höhe der Kuppel, wo der Künstler das höchste Licht strahlen liess, stürzt sich Christus, in einer fast gewaltsam verkürzten Stellung der Mutter entgegen. Etwas tiefer herab sind viele Heilige beiderlei Geschlechtes in ebenso wunderbaren Verkürzungen. Erst noch tiefer kömmt die Hauptgruppe der Maria, welche von Engeln in jauchzendem Triumphe emporgetragen wird. Alles dies jedoch nimmt nur die obere Hälfte der Kuppel ein. An dem unteren Theile sind länglich runde Fenster angebracht, und zwischen diesen stehen, theils einzeln, theils paarweise die Apostel, der emporschwebenden Madonna nachschauend; über den Fenstern Genien, deren einige Kandelaber anzünden, andre Rauchfässer in der Hand tragen. In den vier Pendentifs unter der Kuppel sind die vier Schutzheiligen von Parma, auf Wolken sitzend und von Engeln begleitet, dargestellt. Das Ganze bildet ein unermessliches Heer von Heiligen, Seligen und Engeln, Alles voller Jubel und festlicher andachtsvoller Freude. Ein Ton himmlischer Entzükkung, in dem Alles sich auflöst, schwebt darüber hin, und doch wird die charakteristische Durchführung des Einzelnen nirgend vermisst. Indess ist der Eindruck für das Auge fast zu reich und unübersehbar; und weil man das Alles in der Verkürzung von unten sieht, also ungleich mehr Beine als sonstige Körpertheile, so musste sich der Künstler schon bei Lebzeiten das Witzwort gefallen lassen, dass er ein „Froschragout" gemalt habe.

Neben diesen grossen Werken hat Coreggio noch eine bedeutende Anzahl von grösseren und kleineren Staffeleibildern ausgeführt, von denen ich hier die wichtigsten und bekanntesten anführen will.

Eine der beliebtesten kleineren Compositionen Coreggio's, 10.
und mehrfach von seiner Hand vorhanden, ist die Vermählung der heil. Katharina. Es ist einer von denjenigen Gegen-

§. 93, 9. In einer Reihenfolge von Blättern gest. v. G. B. Vanni, 1642.

ständen, in welchen sich die Eigenthümlichkeit des Künstlers auf die liebenswürdigste Weise entfalten konnte. Die Darstellung, wie die jugendliche Heilige (einer Vision zufolge) sich mit dem göttlichen Kinde vermählt und die Mutter das heilige Spiel sorgsam unterstützt, ist hier, in einer so zarten kindlichen Anmuth ausgeführt, dass man nichts Reizenderes sehen kann; die heil. Katharina ist voll der süssesten Naivetät, die jungfräuliche Mutter ein Bild des holdesten Liebreizes, das Ganze in wunderbarer Harmonie der Farben vereinigt. Eins der schönsten Exemplare befindet sich im Museum von
11. Neapel, andre (zum Theil vielleicht alte Copien) zu Petersburg, in der Sammlung des Kapitols zu Rom, im Pariser Museum u. s. w. Das letztgenannte Pariser Bild ist jedoch von der Composition der übrigen etwas abweichend und noch eine vierte Figur, die des heil. Sebastian, auf demselben enthalten.

12. Eine ähnlich reizvolle Composition ist die auf der Flucht nach Aegypten rastende Maria mit dem Kinde, la Zingarella (die Zigeunerin) von dem Bunde, den sie um den Kopf trägt, benannt. Das zartest ausgeführte Exemplar dieser Darstellung befindet sich ebenfalls in Neapel (Wiederholungen und Copien a. a. O.).

Andre bedeutende Gemälde befinden sich zunächst in
13. der Gallerie von Parma. Vor allen bemerkenswerth ist hier das Freskobild einer Madonna mit dem Kinde, aus S. Maria della Scala stammend, dessen Anfertigung in jene Zeit fällt, da Coreggio die Kuppel von S. Giovanni malte. Maria, sitzend, hält hier das Kind auf dem Schoosse und betrachtet es voll zarter Innigkeit; das Kind schlingt den Arm um ihren Hals und blickt zum Beschauer hinaus. Majestät und milde Anmuth, Erhabenheit und Zartheit sind in diesem
14. Gemälde auf das Innigste verschmolzen. — Die Madonna della Scodella ist eine heilige Familie, auf der Flucht nach Aegypten rastend. Das Bild führt den Namen von der Schale, welche Maria in der Hand hält, während Joseph Datteln vom Baume pflückt. Die Composition hat etwas Verwandtes mit jenem (erstgenannten) Bilde zu Florenz, aber die Darstellung

Digitized by Google

ist ungleich vollendeter und schöner. — Der heil. Hieronymus (auch der „Tag“ genannt) ist eins von Coreggio's berühmtesten Bildern. Madonna mit dem Kinde; zur Linken Hieronymus und ein Engel neben ihm, der dem Christkinde eine Stelle in dem geöffneten Buche des Heiligen zeigt; zur Rechten Magdalena, knieend und den Fuss des Kindes küssend, neben ihr ebenfalls ein Engel. Eine reine gleichmässige Tageshelle breitet sich über das Bild aus, die Gestalten sind wie von ätherischem Lichte umflossen. Wunderschön ist der Engel neben Hieronymus, — Andres jedoch ist schon nicht frei von Affektation. — Die Kreuzabnahme, (der Leichnam Christi, von den drei Frauen und Johannes beklagt). Ein Bild von einfach grossartiger Anordnung und wiederum von der schönsten Harmonie des Lichtes und der Farbe. In diesem Bilde ist nicht, wie wohl in andern desselben Inhalts, der Schmerz in seiner höchsten Ergiessung, sondern die tiefste Ruhe und Ermattung, die keine Thräne mehr kennt, — auch hier die gänzliche Auflösung in Ein Gefühl, — dargestellt. Gerade in diesem Umstande beruht die höchst ergreifende Wirkung des Gemäldes. — Das Martyrthum der Heiligen Placidus und Flavia ist ein Pendant des ebengenannten Gemäldes und ebenfalls durch seine einfache Anordnung und den schönen Ausdruck ausgezeichnet.

15. 16. 17.

Sodann ist die Gallerie von Dresden im Besitz einer vorzüglichen Reihenfolge von Altargemälden Coreggio's *). Des heil. Franciscus ist schon oben gedacht; die übrigen gehören der Blüthezeit des Künstlers an. Der heil. Sebastian, 18.
— Maria mit dem Kinde, auf Wolken thronend und von einem Kranze von Kinderengeln umgeben; unten die Heiligen Sebastian, Geminianus und Rochus. Die Engel sind überaus anmuthig, der heil. Sebastian ist vielleicht die schönste von Coreggio's Gestalten. — Die heilige Nacht, (Anbetung der 19.
Hirten), bekannt durch den Effekt der Beleuchtung, welcher,

*) Vergl. Hirt, Kunstbemerkungen auf einer Reise nach Dresden etc. S. 45 ff.

Digitized by Google

der alten Legende zufolge, von dem neugebornen Kinde ausgeht. Das lichtstrahlende Kind und die Mutter, die es hält, verlieren sich in dem Lichtschein, welcher die fernen Hirten herangelockt hat. Ein Mädchen einerseits und ein schöner Jüngling anderseits, dem ein älterer Hirt als Gegensatz dient, empfangen den vollen Lichtschein, von dem ihr Auge geblendet wird, indem die in der Höhe schwebenden Engel in einem gemilderten Anhauch des Lichtglanzes erscheinen. Etwas ferner beschäftigt sich Joseph mit dem Esel, und im Hintergrunde zeigen sich noch andere Hirten mit ihren Heerden, während am Horizont schon der Morgen anbricht. Ein ätherischer Lichthauch fliesst durch das ganze Bild, und den Formen ist nur so viel von ihren Umrissen und von ihrer Körperlichkeit gelassen, als zur Andeutung der Gegenstände nöthig war. Die Beleuchtung wirkt hier, wie der Gesang zu den Worten des Dichters, auch bei leiserer Andeutung der Formen mit Zau-
20. berkraft auf Sinn und Gemüth. — Der heilige Georg, — Madonna auf dem Throne vor einer offenen Architektur; Georg und Petrus Martyr, Johannes der Täufer und Geminianus zu ihren Seiten; Engelknaben, mit den Waffen des Georg spielend, im Vordergrunde. Auch hier, wie bei dem heil. Hieronymus in Parma, die lauterste, ebenmässigste Tageshelle. Einzelnes minder bedeutend, namentlich die Engelknaben (diese vielleicht unvollendet); aber das Antlitz der Madonna voll der süssesten, gnadenvollsten Milde, und das des zu ihr gewandten Petrus Martyr voll begeisterter Inbrunst und Hingebung. — Neben diesen grösseren Gemälden besitzt die Dresdner Gallerie noch das überaus reizvolle Bildchen
21. der heil. Magdalena und ein treffliches männliches Portrait,
22. welches den Arzt des Künstlers darstellen soll.

Einige der schönsten Bilder Coreggio's waren früher in Spanien, sind gegenwärtig jedoch, in Folge der französischen Kriege, fast sämmtlich nach London gekommen*). Zu den

---

*) Vergl. Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, a. m. O.

bedeutendsten derselben gehören: Christus am Oelberge, 23.
in der Gallerie des Herzogs von Wellington. Auch hier geht, wie in der heiligen Nacht, die Beleuchtung von der Gestalt des Erlösers aus, welcher zur Linken des Bildes kniet. So erscheinen nur er und der über ihm schwebende Engel in hellem Lichte, während die schlafenden Jünger, so wie die mit Judas herannahende Schaar ganz im Dunkel gehalten sind. Es ist aber ein klares Dunkel der anbrechenden Dämmerung und von der reizendsten Farbe im Bilde. Unbeschreiblich schön und ergreifend ist der Ausdruck himmlischen Schmerzes und der Ergebung in Christus; es ist nicht möglich, dieses tiefer und inniger zu empfinden, als es hier dargestellt
ist. — Ecce-Homo, lebensgrosse halbe Figuren, im Besitz 24.
des Marquis von Londonderry. Christus, mit Dornen gekrönt und dem Volke zur Schau ausgestellt. Christus hat etwas überaus grandioses in seiner Haltung; unvergleichlich schön, im Schmerze erblassend, ist das Haupt der ohnmächtig hinsinkenden Maria. Das Bild ist strenger in der Zeichnung, als
es insgemein bei Coreggio gefunden wird. — Heilige Fa- 25.
milie, in der National-Gallerie. Maria sitzt in einer Landschaft, das freudig aufblickende Christkind auf ihrem Schoosse; im Hintergrunde der mit Tischlerarbeit beschäftigte Joseph. Ein überaus liebliches, zart ausgeführtes Bildchen.

Unter den Bildern, die in Spanien zurückgeblieben zu 26.
sein scheinen, ist besonders Christus als Gärtner mit der Magdalena, in der Sakristei des Eskurials, wichtig.

Die bisher genannten Werke gehören wesentlich dem Gebiete der religiösen Malerei an. Eine Reihe andrer Gemälde stellt Scenen der antiken Mythologie dar; in ihnen entfaltet sich den Augen des Beschauers die Zartheit weiblicher Körperformen und der Reiz der Lust in unvergleichlicher Weise. Unter diesen sind zuerst und vornehmlich zwei Bilder des
Museums von Berlin zu erwähnen: Leda mit dem Schwane, 27.
am Ufer eines schattenreichen See's sitzend, zur Linken musi-
cirende Amorinen, zur Rechten badende Mädchen, — und Io, 28.
von dem in einer Wolke verhüllten Jupiter umarmt. Auch

in diesen Bildern löst sich, wie in den vorhergenannten eines heiligen Inhalts, alles Gefühl in den Einen Ton der Wonne und schmachtender Hingebung auf; voll des süssesten Verlangens giebt sich Leda dem Schwane, der sich kosend an ihr emporschmiegt, hin; ein namenloser Schauer des Entzückens fliegt über den schönen Körper der Io, der leuchtend aus dem dunklen Grunde hervortaucht. Es ist die Lust, die irdische Lust, deren Triumph in diesen Bildern gefeiert wird; aber sie ist rein, unbefangen, absichtslos; es ist die Lust eines edleren, freieren Geschlechtes der Menschen, welches die Sünde und den Fluch der Gemeinheit und Lüge noch nicht kennt. Beide Bilder (und auch das folgende der Danae) befanden sich früher in der Sammlung der Königin Christina von Schweden und kamen später in die berühmte Gallerie des Herzogs von Orleans zu Paris. Der Sohn des Herzogs, welcher den aufs Höchste gesteigerten Ausdruck der Wollust in dem Kopfe der Io fürchtete, liess ihn nachmals aus dem Bilde schneiden und verbrennen; später wurde ein anderer Kopf hineingemalt. So kaufte König Friedrich II. beide Bilder für seine Gallerie zu Sanssouci. Als sie unter Napoleon nach Paris kamen, wurde der gegenwärtige treffliche Kopf der Io von Prudhon in das
29. Bild gemalt *). Eine vorzügliche Wiederholung der Io, welche allgemein ebenfalls für ächt gilt, befindet sich in der k. k.
30. Gallerie zu Wien. — Die obengenannte Danae befindet sich in der Gallerie Borghese zu Rom. Sie liegt halb aufgerichtet auf prachtvollem Ruhebette; Amor, ein höchst reizvoller Jüngling, sitzt neben ihr und fängt den goldenen Regen in ihren Gewändern auf. Vor dem Bette ein Paar kleine Amorinen, die in anmuthigster Naivetät beschäftigt sind, einen Pfeil zu schleifen. Auch hier ist der Körper der Danae ausserordentlich zart behandelt, ihr Gesicht jedoch von minder
31. ansprechendem Ausdrucke. — Jupiter und Antiope, im Museum von Paris. Antiope, schlafend, in süss verführerischer Lage hingestreckt, neben ihr Amor, ebenfalls schlafend;

---

*) Auch der Kopf der Leda ist neu.

Digitized by Google

Jupiter, lauschend, in der Gestalt eines jugendlich schönen Faunes. — Die Erziehung des Amor durch Venus 32.
und Merkur, im Besitz des Marquis von Londonderry zu London. Hier steht Venus aufrecht, in voller Entfaltung der schönsten und edelsten Gestalt; Amor ist wiederum ein überaus lieblicher naiver Knabe. — Ganymed, vom Adler in 33.
die Lüfte entführt, in der k. k. Gallerie zu Wien, zeichnet sich ebenfalls durch die lieblichste kindlichste Anmuth aus.

§. 94. Coreggio zählt verschiedene Schüler und Nachfolger, welche mit mehr oder weniger Glück in seinem Style zu malen versuchten. Dahin gehören sein Sohn: Pomponio 1.
Allegri, der sich durch eine ziemlich einfache Zeichnung auszeichnet; Francesco Maria Rondani, dem man Ueberfleiss und Kleinlichkeit in den Beiwerken vorwirft; Michelangelo Anselmi, der schon unter Sodoma's Schülern genannt wurde; Bernardino Gatti, der eine eigene Süssigkeit des Colorits hervorzubringen wusste; Giorgio Gandini; Lelio Orsi von Novellara, der für den besten Nachahmer Coreggio's gilt, u. a. m.

Grösseren Ruhm als alle diese hat Francesco Maz- 2.
zuoli, genannt: il Parmigianino erlangt (Sohn des schon genannten Filippo Mazzuoli, eines tüchtigen älteren Malers von Parma. Geboren 1503, gest. 1540). Sein Ruhm datirt aber aus einer Zeit, in welcher das Gefühl für die wahre, naive Schönheit fast ganz erloschen war. Ich habe bereits beim Coreggio angedeutet, wie gefährlich selbst für diesen Meister seine Richtung war und dass er nicht immer der Gefahr widerstanden hat; beim Parmigianino ist dies fast ohne Ausnahme der Fall: die Beweglichkeit, der lebendige Affekt gehen bei ihm fast überall in eine unerträgliche Ziererei und in die nüchternste Koketterie über. Er wird um so widerwärtiger, als er zugleich die edleren Formen der römischen

---

§. 94, 2. P. J. Affò: *Vita del pittore Francesco Mazzolo, detto il Parmigianino. Parma* 1784. — Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Parmigianino.*

Digitized by Google

Schule und zugleich auch eigne unnatürliche langgestreckte Verhältnisse seiner Figuren damit zu verbinden strebt. Am besten ist er in Portraits: ein ausgezeichnet schönes Portrait
3. eines ritterlichen Herrn, welches den Columbus darstellen soll, befindet sich im Museum von Neapel; andre an andern Orten. Hie und da kommt auch wohl eine einfachere heilige Familie von seiner Hand vor. Zu seinen berühmtesten, aber
4. widerwärtigsten gehören die sogenannte Madonna mit dem langen Halse in der Gallerie Pitti zu Florenz und die heil.
5. Margaretha (Madonna mit Heiligen, unter denen vorn die heil. Margaretha kniet) in der Pinakothek von Bologna. Be-
6. deutende Freskomalereien des Parmigianino befinden sich zu Parma, in den Kirchen S. Giovanni und della Steccata.

7. Schüler des Parmigianino war sein Vetter Girolamo di Micchele Mazzuola, womöglich ein noch grösserer Manierist als jener.

Achter Abschnitt.

Die Schulen von Venedig.

§. 95. Ich gehe nunmehr zu der letzten grossen Hauptgruppe über, welche in der italienischen Kunst vom Anfange des sechzehnten Jahrhunderts wiederum einen Reichthum eigenthümlicher Vollendung entfaltete. Dies sind die Venetianer. Bei ihnen wird zunächst ebenfalls ein besonderer technischer Vorzug bemerkbar. War es bei den Römern die schöne Form, beim Coreggio das malerische Helldunkel, so erscheint bei den Venetianern dieser Zeit, ähnlich wie bei ihren Vorgängern, die wir bereits betrachtet haben, die Farbe als dasjenige Element, welches vorzugsweise ihren künstlerischen Bestrebungen den Stempel der Vollendung aufgedrückt hat. Mit bewunderungswürdiger Meisterschaft wissen sie das warme Leben des Nackten, die Pracht und den Schimmer

Digitized by Google

der mannichfaltigsten Stoffe nachzuahmen, und, ich möchte sagen: mit Licht im Lichte zu modelliren*). Aber auch bei ihnen ist dieses Element der Technik wiederum nur der Ausdruck einer besonderen höheren Auffassungsweise; es ist die Freude an dem Leben und dem Glanze des Lebens, was sich in allen edleren Leistungen dieser Schule ausspricht. Und von einer solchen Auffassungsweise ausgehend, wissen sie doch, obgleich dieselbe fast auf die Nachahmung des Nächstliegenden beschränkt scheint, das Leben nach allen Seiten und bis in seine Tiefen zu durchdringen und wiederum die grossartigsten Aufgaben zu erfüllen. — Zu bemerken ist übrigens, dass die Venetianer im Ganzen sehr wenig al fresco, sondern meist in Oel, auch die grossräumigsten Bilder, ausgeführt haben. Der Grund liegt sehr nahe, indem natürlich die Beschaffenheit der Oelfarben ihre eigenthümliche Richtung ungleich mehr

---

*) Obiger Ausdruck ist keine Hyperbel; er bezeichnet in der That die den Meistern der venetianischen Schule eigenthümliche Farbenbehandlung, welche das Resultat einer genauen Beobachtung der Wirkungen der Farbe und des Lichtes auf das Auge ist: — „Alle Theile eines gesunden menschlichen Körpers, auf welche das Sonnenlicht gerade auffällt, haben eine röthlich gelbliche Farbe und zugleich ist es die, welche das Auge am meisten reizt, ihm gleichsam freundlich entgegenleuchtet und von diesem Sinnorgane am lebhaftesten aufgenommen wird. Daher treten so beleuchtete und gefärbte Stellen scheinbar hervor. Andere Theile, welche nicht den Strahlen zugewendet, sondern seitwärts liegen, empfangen ihre Beleuchtung von näheren und ferneren beleuchteten Gegenständen, und von der durch Licht erfüllten Atmosphäre; diese Widerscheine hauchen gleichsam den Theilen, auf welche sie fallen, die Farbe der Gegenstände an, von welchen sie abprallen. Da nun diese Widerscheine blaulich sind, wenn sie aus der freien Luft kommen, so theilen sie diese blauliche Farbe dem weniger beleuchteten Gegenstande mit, und wenn dies eine zarte Haut ist, so entsteht aus der Mischung mit der bloss gelbröthlichen Farbe ein Lichtgraulichgrün. Diese Färbung fällt aber dem Auge, weil sie matter ist, weniger auf, und so weichen diese Theile scheinbar zurück und erscheinen als Halbschatten, selbst, wenn sie fast so hell sind, wie die beleuchteten Stellen.“ (Von Quandt, in der Uebersetzung von Lanzi's Geschichte der Malerei in Italien, II, S. 146, Anm.)

Digitized by Google

begünstigen musste, als dies bei der strengeren Technik der Freskomalerei möglich war.

Eine sehr grosse Menge venetianischer Künstler ist in dieser Richtung mit grösserer oder geringerer Selbständigkeit thätig gewesen; zunächst jedoch reihen sie sich vorzugsweise um zwei Meister, Giorgione und Tizian, beides Schüler des Giovanni Bellini.

§. 96. Giorgio Barbarelli di Castelfranco, gewöhnlich Giorgione genannt, wurde um 1477 geboren und
1. starb 1511. Er ist der erste unter den Venetianern, welcher die alterthümliche Befangenheit der Bellini'schen Schule ablegte, und die Kunst mit Freiheit, den Auftrag der Farbe in einer kühnen entschlossenen Weise behandelte. Seine Gemälde haben insgemein den Ausdruck einer strengen, leuchtenden Kraft, einer innerlich verschlossenen Glut, welche zu der Ruhe, die äusserlich in seinen Darstellungen zu herrschen pflegt, einen sehr eigenthümlichen Contrast bildet; es ist, möchte ich sagen, ein erhöhtes Geschlecht von Menschen, welches die Fähigkeit zu den edelsten und grossartigsten Aeusserungen des Lebens in sich trägt. Dies zeigt sich zunächst in seinen Portraits und Charakterköpfen. Vorzüglich schöne Portraits von ihm befin-
2. den sich in der Gallerie Manfrini zu Venedig, namentlich eins, das eine Dame mit einer Laute im Arme darstellt, und ein zweites, darin man einen vornehmen Venetianer sieht, der sich zu einer Dame umwendet, und auf der andern Seite einen zier-
3. lichen Pagen. Sehr ausgezeichnet ist auch Giorgione's eignes Portrait in der Münchner Gallerie, ein Kopf voll bewegter Leidenschaftlichkeit, und mit einer eignen Melancholie in dem dunkelglühenden Auge. — Charakterköpfe, wie sein Saul und
4. David in der Gall. Borghese zu Rom; David mit dem Haupte
5. des Goliath in der kaiserl. Gallerie zu Wien u. s. w. kommen mehrfach vor.

Selbst seine heiligen Bilder zeigen diese Richtung, wie
6. z. B. eine vorzügliche Madonna in der Leuchtenberg'schen Gallerie zu München, welche mit dem Kinde unter einem Lor-

Digitized by Google

beerbaume sitzt; auch dies ist ein Bild voll hoher Glut, die aber durch eine edle Strenge gemässigt wird.

Uebrigens sind Giorgione's Bilder im Ganzen selten, und um somehr, als die Fresken, welche er in Venedig gemalt hat, untergegangen sind. Am seltensten sind seine historischen Gemälde. Zu diesen gehört der Tod des Petrus Martyr, in 7.
der National - Gallerie zu London, ein weniger bedeutendes Bild; und ein Bild der Dresdner Gallerie von anmuthvoll idyl- 8.
lischem Charakter, Jacob, welcher die Rahel begrüsst. — Auch dürfte zu den Gemälden dieser Art ein sonderbares Bild von 9.
beträchtlichen Dimensionen zu rechnen sein, welches sich in der Akademie von Venedig befindet, wohin es aus der Schule des heil. Marcus gebracht worden ist. Es stellt einen Seesturm dar, welcher im J. 1340 durch Dämonen erregt war und Venedig zu zerstören drohte, dessen Wuth aber durch drei Heilige besänftiget ward. Man sieht auf dem Bilde eine wild bewegte See und ein wildsegelndes Schiff, welches mit satyrähnlichen Teufelgestalten angefüllt ist. Auf einer kleinen Barke schiffen ihnen die drei Heiligen, Marcus, Nicolaus und Georg, dräuend entgegen. Entsetzt stürzen sich die Teufel beim Anblicke der Heiligen ins Meer; einige sitzen im Tauwerk des Schiffes, andre oben im Mastkorbe, wo Feuer ist und von wo sich der Qualm über Himmel und See breitet. Ganz im Vorgrund ist eine Barke mit vier glühend beleuchteten nackten satyrähnlichen Gestalten, prächtige Körper, besonders die beiden sitzenden Ruderer, keck, frei und höchst meisterlich gemalt. Fabelhafte Seethiere tauchen auf; auf dem einen reitet wiederum ein gehörnter Satyr. Am Ufer, in der Ferne, ist eine Stadt; links sieht man zuschauendes Volk.

Wie die Auffassung des ebengenannten Gemäldes sehr eigenthümlich erscheint, so findet man überhaupt mannigfach in Giorgione's Bildern eine besondere, poetische Anschauungsweise, welche sich eines Theils in allegorischen Beziehungen und Andeutungen (die jedoch nicht immer leicht zu enträthseln sein dürften), anderen Theiles, in der Composition mehr novellistischer Scenen äussert und die eine bedeutende Ver-

Digitized by Google

wandschaft mit dem, heutiges Tages sogenannten „romantischen Genre“ hat. Jene allegorischen Bilder tragen mehr das Gepräge seiner früheren Zeit und des Bellini'schen Styles.
10. Eins der bedeutendsten Werke dieser Art (wie es scheint) befindet sich in der Gallerie Manfrini zu Venedig. Es ist ein Bild von grösseren Dimensionen, links Landschaft, rechts Architektur, in einer Nische derselben eine Venusstatue; zur Linken sitzt ein schönes Weib im weissen Kleide, zu ihren Füssen ein nacktes Kind; zur Rechten ein Greis, orientalisch bekleidet, an einem Marmortische, darauf eine kupferne Rundscheibe, Zirkel, Buch u. s. w. liegen; neben jener Nische lehnt ein junger Mann im Harnisch*). — Ein eigenthümlich anzie-
11. hendes Gemälde mehr novellistischen Inhalts, aus der entwickelten Zeit des Künstlers, ist im Museum von Paris: eine Landschaft, in welcher zwei junge Männer mit zwei nackten Weibern, musikalische Instrumente in den Händen, sitzen (das eine der Weiber schöpft Wasser aus einem Brunnen), — wiederum ein Bild voll glühenden Lebens und edler Sinnlichkeit.

Sehr merkwürdig, vielleicht das schönste von Giorgione's Werken, zwar historischen Inhalts, aber ebenfalls von novel-
12. listisch romantischer Auffassung, ist ein Gemälde, welches sich in der Gallerie der Brera zu Mailand befindet. Es stellt die Findung Mosis dar, alle Figuren aber in dem reichen, venetianischen Kostüme, welches gerade zu Giorgione's Zeit galt. In der Mitte, unter einem Baume sitzt die Prinzessin, voll Verwunderung auf das Kind blickend, welches eine Dienerin ihr überreicht. Der Seneschall der Prinzessin, Ritter und Damen stehen daneben. Auf der einen Seite sitzt ein Liebespaar im Grase und weist auf den Vorgang hin, auf der andern Musikanten und Sängerinnen, Pagen mit Hunden und ein Zwerg mit einem Affen. Es ist ein Bild, in welchem sich alle höchste Erdenpracht und Lust vereinigt und darin der

---

§. 96, 10. Hr. v. Quandt, Uebersetzung des Lanzi, II, S. 66, Anm. erkennt auch in diesem Bilde die Scene einer Novelle.

Digitized by Google

biblische Vorgang eben nur ein anziehenderes Interesse hineinbringt. Das der Geschichte widersprechende Kostüm ist hier so wenig störend, wie auf andren venetianischen Bildern jener Zeit, indem es hiebei nicht auf eine nüchtern historische, sondern mehr auf eine poetische Wahrheit abgesehen und die Gegenwart reich genug an Poesie war, auch ihr Kostüm gerade die Entfaltung einer eignen romantischen Pracht gestattete. Dies Bild hat, bei aller Glut der Farben, übrigens bereits etwas Weicheres in der Malerei und erinnert hierin schon an Giorgione's glücklicheren Nebenbuhler, Tizian, der nicht, wie jener, mitten im Laufe seines schönsten Strebens durch den Tod abgerufen wurde.

Unter Giorgione's Schülern war der bedeutendste Fra Sebastiano del Piombo, dessen ich bereits bei Gelegenheit des Michelangelo (§. 68, 2) gedacht habe. Er wusste sich der Weise des Giorgione glücklich anzunähern, wie man namentlich aus einem seiner Hauptbilder früherer Zeit ersehen
kann. Dies ist in der Kirche S. Giovanni Crisostomo zu 13.
Venedig befindlich und stellt diesen Heiligen auf dem Throne, von andren Heiligen umgeben, dar; es ist ein vortreffliches Werk und in einigen schönen Frauenköpfen dem Meister sehr ähnlich. — Vorzüglich ausgezeichnet ist Fra Sebastiano in Portraitbildern, deren an verschiedenen Orten vorkommen; namentlich schreibt man ihm das ausgezeichnet schöne Portrait
des Cardinal Polus, in der Gallerie der Eremitage zu Peters- 14.
burg, zu, welches früher den Namen des Raphael führte. — In Rom trat Fra Sebastiano in ein näheres Verhältniss zu Michelangelo und malte mannigfach nach dessen Cartons, eignete sich auch, abweichend von der Weise der venetianischen Schule, in selbständigen Werken Manches von der Compositionsweise dieses Meisters an. In solcher Art entstand das
berühmte Gemälde der Auferweckung des Lazarus (in der Na- 15.
tional-Gallerie zu London), welches er im Wettstreit mit Raphaels Verklärung malte und dazu Michelangelo einen Theil der Zeichnung — die Gruppe des Lazarus und der um ihn Beschäftigten — geliefert hatte. Es ist ein figurenreiches Bild,

Digitized by Google

zwar nicht von recht bedeutsamer Haltung des Ganzen, aber
16. mit grossen Schönheiten im Einzelnen. — In der Gallerie Pitti
zu Florenz befindet sich ein Martyrthum der heil. Agatha, welches in ähnlicher Weise michelangeleske Composition und
17. venetianisches Colorit verbindet. Zu Stratton in England eine
vorzüglich schöne heilige Familie, von welchem Bilde dasselbe
18. gilt. — Eins der bedeutendsten Werke seiner eigenthümlichen
Richtung ist in der Kirche S. Nicolò zu Treviso, Madonna
auf dem Throne und sechs Heilige zu ihren Seiten.

19. Ein andrer Schüler des Giorgione war Giovanni da
Udine, der jedoch nachmals nach Rom, zum Raphael ging,
wo wir ihn bereits kennen gelernt haben und wo er in den
mannigfachen dekorativen Gegenständen Gelegenheit zur Entfaltung seiner venetianischen Kunstfertigkeit fand. — Ferner
der Veroneser Francesco Torbido, genannt: il moro, von
dem sich vornehmlich in Verona Gemälde finden, die zum
Theil noch in Etwas an die mehr alterthümliche Richtung der
20. Veroneser erinnern. Im Dome von Verona malte er Scenen aus
dem Leben der Maria nach den Cartons von Giulio Romano.

Der Einfluss des Giorgione erstreckte sich jedoch über
seine eigentliche Schule (die nicht bedeutend war) hinaus und
durch sein Beispiel wurden auch andre Künstler für die neue,
freiere Richtung der Malerei gewonnen. Ich nenne unter diesen zuerst den Jacopo Palma vecchio, einen Maler, der
anfangs dem Style des Bellini folgte, und erst in späterer Zeit
sich den Meistern des sechzehnten Jahrhunderts anschloss, die
er, und zwar besonders den Giorgione, mit ziemlichem Glücke
nachahmte. Schon in seinen früheren Werken, in der eigenthümlichen Strenge seiner Köpfe, hat er etwas, was an diesen
Meister erinnert, wenngleich er freilich dessen glühende Kraft
weder in dieser noch in späterer Zeit erreicht. In der Aka-
21. demie von Venedig sieht man von ihm einen heil. Petrus, von
andren Heiligen umgeben, ein Bild aus der früheren Zeit, aber
22. schön und würdig. Dann eine anziehende Himmelfahrt Mariä,
23. die etwa der Uebergangsperiode angehört. Unter den Bildern des
Berliner Museums ist vornehmlich ein schönes Werk des Palma

Digitized by Google

zu erwähnen, Maria und Heilige zu ihren Seiten, halbe Figuren, welches ebenfalls den Uebergang aus der früheren in die spätere Weise der venetianischen Schule charakterisirt. — Sehr vorzügliche Bilder aus seiner späteren Zeit sind in der k. k. 24.
Sammlung zu Wien. — Auch an andren Orten kommen mannigfach Werke von der Hand des Palma vor.

Auf ähnliche Weise, wie der ebengenannte, bildete sich Rocco Marconi aus, von dem man in Venedig sehr anziehende Bilder sieht. Noch zur älteren Richtung hinneigend ist 25.
ein Altarbild, Christus zwischen zwei Heiligen, in S. Giovanni e Paolo; sehr trefflich und grossartig eine Abnahme vom Kreuz 26.
in der Sammlung der Akademie.

Erinnerungen an die mehr alterthümliche Weise der Schule, obgleich in schöner Technik ausgeführt, enthalten auch die Werke noch einiger andren Meister, namentlich des Lorenzo Luzzo da Feltre und des Gio. Paolo l'Olmo, von de- 27.
nen u. a. ein Paar gute Bilder im Berliner Museum befindlich sind.

Noch muss ich hier einen Künstler anführen, den Lorenzo Lotto, der ursprünglich Schüler des Bellini war und dem Giorgione nachstrebte, jedoch zugleich als ein Nachahmer des Leonardo da Vinci genannt wird. Diese verschiedenen Richtungen treten in den verschiedenen Bildern des Künstlers hervor. So ist im borbonischen Museum zu Neapel ein Gemälde, 28.
welches mit seinem Namen bezeichnet ist und sich ganz der Schule des Bellini anschliesst, andre (z. B. in der Gallerie Pitti zu 29.
Florenz) sind mehr mailändisch, noch andre im Style der neueren venetianischen Malerei. — In letzterer Art sind mehrere Bilder zu Venedig, namentlich ein heil. Augustin mit zwei 30.
Engeln und andren Figuren in S. Giovanni e Paolo. Die Werke, die seine Vaterstadt Bergamo aufzuweisen hat, sind 31
minder bedeutend; das schöne Bild in der Kirche zu Alzano, 32.
unweit Bergamo, den Tod des Petrus Martyr darstellend, ist ihm neuerdings abgesprochen worden.

---

§. 96, 32. Von Rumohr, drei Reisen etc. S. 320.

Digitized by Google

1. §. 97. Selbst auf seinen Mitschüler und glücklicheren Nebenbuhler, Tiziano Vecellio, hat Giorgione einen entschiedenen Einfluss ausgeübt; doch bildete dieser sich bald in besonderer Eigenthümlichkeit aus. Tizian war um d. J. 1477 zu Cadore (an der Gränze von Friaul) geboren und erhielt anfangs eine gelehrte Bildung. Er lebte mit den Gelehrten und Dichtern seiner Zeit, z. B. mit dem Ariost zu Ferrara, dem Pietro Aretino zu Venedig, in vertrauten Verhältnissen und ward von den Fürsten und Herren als der vorzüglichste Portraitmahler vielfach geehrt. Pabst Paul III. lud ihn nach Rom: besonders aber war es Kaiser Karl V., der ihn vielfach beschäftigte und den er sogar zweimal in Augsburg besuchen musste. (Ob er nach Spanien gekommen sei, ist sehr zweifelhaft). Er starb 1576, in seinem neun und neunzigsten Jahre, an der Pest.

2. In Tizians Werken entfaltet sich die venetianische Kunst in ihrer schönsten Blüthe. Was beim Giorgione noch als der Ausdruck einer herben glühenden Kraft erschienen war, löst sich hier und gewinnt das Gepräge einer freien, offenen und heiteren Schönheit, einer schönen und edlen Menschlichkeit. Von Tizian gilt es vornehmlich, was ich im Allgemeinen über die den Venetianern eigenthümliche Richtung gesagt habe. Er ist es, dessen Gestalten das vollkommenste Bewusstsein, den höchsten Genuss des Daseins abspiegeln. Eine selige Befriedigung, — so ähnlich den Marmorbildern des griechischen Alterthums und doch wiederum so verschieden, — ein ruhiges Genügen, eine harmonische, gleichmässige Existenz spricht sich überall in ihnen aus. Darum wirken sie so wohlthuend

---

§. 97, 1. *Breve compendio della vita del famoso Tiziano Vecellio di Cadore Cav. e pitt. con l'arbore della sua vera consanguineità. Venezia* 1622. — Neuer Abdruck: *Vita dell' insigne pitt. Tizian Vecellio già scritta da anonimo autore riprod. con lettere di Tiziano, per cura dell' Ab.* Franc. Accordini. *Venezia* 1809. — Stefano Ticozzi: *Vite de' pittori Vecellj di Cadore. Milano* 1817. — Northcote: *The life of Titian. London* 1830.

Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc. t. Titian.*

Digitized by Google

auf das Gemüth des Beschauers, darum theilen sie ihm, obgleich sie häufig eben nur ein Abbild des Nächsten und Bekannten, nur Darstellung schöner Formen ohne weitere Rücksicht auf geistige Verhältnisse und überirdische Begriffe zu enthalten scheinen, durchweg eine reinere und erhöhte Stimmnng mit. Es ist das Leben in seiner vollsten Potenz, es ist die Verklärung des irdischen Daseins ohne Nimbus und ohne Opferblut; es ist die Befreiung der Kunst aus den Banden kirchlicher Dogmen.

In seinen früheren Bildern erscheint Tizian noch als ein Anhänger des Bellini'schen Styles, den er jedoch bereits mit einer eigenthümlichen Kraft zu behandeln weiss. Eine Anbetung der Könige im Palast Manfrini zu Venedig, ein kleines 3.
figurenreiches Bild mit mancherlei Mängeln in den Figuren, aber mit einer artigen weiten Landschaft, ist gewiss eins seiner frühesten Stücke. Schon entwickelter sind eine Madonna 4.
mit Engeln in der Gallerie der Uffizien zu Florenz, und eine zierliche kleine Madonna im Palast Sciarra zu Rom. Sodann 5.
gehört hieher besonders ein schönes einfaches Bild in der ve- 6.
netianischen Akademie, den Besuch Mariä bei der Elisabeth darstellend; sowie auch eine sehr anmuthige Madonna mit dem 7.
Kinde aus dieser Zeit, in der k. k. Gallerie zu Wien, zu erwähnen ist.

Das schönste und vollendetste unter den Werken aus Tizians früherer Periode, eins seiner schönsten überhaupt, ist 8.
der Christus mit dem Zinsgroschen (*Cristo della moneta*), den er für den Herzog von Ferrara malte, jetzt in der Dresdner Gallerie befindlich. Alles vereinigt sich in dem Kopfe des Christus zur edelsten Wirkung: Schmelz der Fleischtöne, zarte Behandlung des Haares und Bartes, Anmuth der Lippen, und das Glänzende des Auges mit der Milde des abweisenden Blickes. Trefflich ist der Gegensatz in dem schlauen Pharisäer.

Unter den Werken aus Tizians entwickelter Periode nenne ich nur die bedeutendsten und berühmtesten. Zuerst diejenigen, welche der heil. Geschichte angehören. Eins der vorzüglich-

Digitized by Google

9. sten ist die grosse Himmelfahrt Mariä, die aus der Kirche S. Maria gloriosa de' frari in die Akademie von Venedig hinübergeführt ist. Es ist ein wunderbar mächtiges Weib, das in göttlichem Sturm emporgetragen wird; hier ist Alles schön, Kopf, Gestalt, Stellung, Faltenwurf, Pracht und Licht der Farbe. Reizende Gruppen von Kinderengeln umgeben sie. Unten stehen die Apostel, die in feierlichen Bewegungen emporschauen; doch scheinen diese Figuren im Ausdrucke nicht
10. ganz unbefangen. — Eine andre Himmelfahrt der Maria, aber nicht von solcher Bedeutung, ist im Dome von Verona. Schön ist es, wie hier die Maria einsam, ohne weitere Umgebung von Engeln, von den Wolken aufgehoben wird.

11. Bei weitem aber das trefflichste der hieher gehörigen Bilder ist eine Grablegung Christi im Palaste Manfrini zu Venedig. Es ist ein höchst vollendetes Meisterwerk, vielleicht das bedeutendste unter Tizians Bildern, und die edelste Darstellung dieses Gegenstandes. Hier ist das körperliche Geschäft des Tragens trefflich angeordnet, zugleich aber der geistige Schmerz zum eigentlichen Mittelpunkte der Handlung gemacht. Einer trägt zu den Häupten, ein andrer zu den Füssen Christi; Johannes der dahinter steht, erhebt Christi Arm. Maria zur Linken, in jammervoller Betrachtung, ist im Begriff in Ohnmacht zu fallen; Magdalena umfasst sie, ohne aber vom Heilande wegzublicken. Hier ist die grösste Schönheit der Gestalten, das edelste Pathos der Bewegung mit dem lebendigsten Affekt und der tiefsten innerlichsten Empfindung verbun-
12. den. — Eine Wiederholung desselben Bildes, und von gleicher Schönheit in der Ausführung, befindet sich im Museum von Paris.

Ebenso sind von Tizian sehr treffliche Altarbilder, Madonnen auf dem Throne, mit Heiligen umgeben und Fromme anbetend zu ihren Füssen, vorhanden. Ein schönes grosses
13. Bild der Art ist in der Kirche S. Maria de' frari zu Venedig. Einige andre vom höchsten Werthe sind in der Gallerie von
14. Dresden.

Andre etwas kleinere Bilder dieses Inhalts sind meist freier

Digitized by Google

geordnet; auf solchen sitzen und stehen die Heiligen in ungebundener Weise zusammen, und unterhalten sich einer mit mit andern. Die Italiener benennen dergleichen Darstellungen als „heilige Conversazionen". In solchen Bildern verschwindet natürlich der eigentlich erbauliche Zweck fast ganz und man sieht in ihnen insgemein nur eine Gesellschaft schöner und kräftiger Menschen, die manchmal ein andres als das religiöse Interesse zu verbinden scheint. Treffliche Bilder der Art findet
man u. a. in München, namentlich in der Leuchtenberg'schen 15.
Gallerie.

Tizian ist in denjenigen Darstellungen am vorzüglichsten, in welchen eine gewisse äussere Ruhe der Gestalten ihm Gelegenheit zur Entfaltung seiner eigenthümlichen Schönheit giebt. Selbst in der Himmelfahrt der Maria und in der Grablegung war dies der Fall. Anders ist es in denjenigen seltenen Darstellungen, in denen eine lebendig bewegte Handlung enthalten ist. Dergleichen ist seiner Natur fremd und man merkt den Zwang. Ein solches gezwungenes, an Manier gränzendes Wesen bemerkt man z. B. in seinem grossen Gemälde des
Petrus Martyr, in S. Giovanni e Paolo zu Venedig, — und 16.
in der Dornenkrönung Christi, im Museum von Paris. Doch 17.
hat sein Martyrthum des heil. Laurentius, in der Jesuitenkirche 18.
zu Venedig, welches ebenfalls zu dieser Klasse gehört, grosse Schönheiten. Leider hat dies Bild, sowie der ebengenannte Petrus Martyr, bedeutend gelitten.

Im Dogenpalaste zu Venedig hatte Tizian bedeutende Ma- 19.
lereien meist geschichtlichen Inhalts ausgeführt; diese wurden durch einen Brand, etwa um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, welcher fast alle inneren Theile des Palastes zer-
störte, vernichtet. Nur das Freskobild eines von Tizian ge- 20.
malten heil. Christophorus hat sich hier, über einer kleinen Treppe neben der Kapelle des Palastes, erhalten; der Kopf desselben ist schön, das Uebrige der Figur jedoch sehr mit-
telmässig. — In Verona, in der Sammlung des Rathspalastes, 21.
schreibt man ihm ein geschichtliches Gemälde von sehr grossen Dimensionen zu. Hier sieht man den Dogen von Vene-

Digitized by Google

dig auf dem Throne, zu seinen Seiten die Signori in rothem Kostüm; zur Rechten die Garde der Sklavonen, zur Linken in weiss seidener Kleidung die Rathsherren von Verona, welche dem Dogen Fahne und Schlüssel ihrer Stadt überreichen. Ueber ihnen, in Wolken, die heil. Jungfrau mit den Heiligen Marcus und Zeno (den Schutzheiligen von Venedig und von Verona). Die Composition des Bildes ist nicht gerade grossartig, auch erkennt man in Einzelheiten z. B. in den Heiligen, sehr deutlich die Hand minder vorzüglicher Künstler; die Portraitköpfe der dargestellten Personen aber sind höchst ausgezeichnet und voller Leben.

Eine besondere Meisterschaft hat Tizian in der Darstellung nackter weiblicher Gestalten entwickelt; hier zeigt sich der Zauber seines Colorits in seiner vollsten Gewalt. Nur ist zu bemerken, dass er in den Darstellungen solcher Art nicht selten eben mit dieser seiner Meisterschaft der Technik einen gewissen Prunk treibt und statt der Naivetät, statt einer unbefangenen heimlichen Situation, eine wohlüberlegte
22. Schaustellung schöner Glieder malt. Auffallend zeigt sich dies bei Vergleichung der beiden berühmten Venusbilder in der Tribune der Uffizien zu Florenz. Während die eine von diesen (sie trägt Blumen in der Hand, im Nebengemach erblickt man Frauen, welche Gewänder aus einer Lade nehmen) eben in der Naivetät ihrer Stellung eine verführerische Gewalt über
23. den Beschauer ausübt, so lässt die zweite (hinter der ein Amor steht) trotz der gleich hohen Meisterschaft der Technik kalt. Bewunderungswürdig ist übrigens an jener ersten, wie die ganz vom Licht umflossene Gestalt, die auf einem weissen Gewande und vor einem hellen Hintergrunde liegt, doch das schönste Relief der Formen und die kräftigste Farbe zeigt. — Aehnliche Bilder finden sich mannichfaltig, wie z. B.
24. zu Dresden; eine schöne Danae zu Neapel, eine andre zu Wien; Andres in England, namentlich ein berühmtes Bild in
25. der Gall. von Cambridge, wo in der Gestalt der Venus die Prinzessin Eboli portraitirt ist und König Philipp II., die Laute pielend, neben ihr sitzt. — Auch andre hieher gehörige vor-

Digitized by Google

zügliche Bilder sind in England vorhanden, z. B. zwei grosse 26.
Darstellungen der Diana und ihrer Nymphen im Bade, beide in der Stafford-Gallerie; in der einen sieht man den Actäon, in der andern wird die Schande der Kalisto entdeckt. In derselben Gallerie ist noch ein andres zierliches Bild, eine 27.
Venus, die aus dem Wasser aufsteigt und sich die Haare trocknet, neben ihr eine schwimmende Muschel. Venus, die den 28.
Adonis von der Jagd zurückzuhalten strebt, in der englischen National-Gallerie. Venus, halbe Figur, der Amor einen Spiegel 29.
vorhält, im Palast Barbarigo zu Venedig. U. a. m. — Eins der meisterhaftesten Bilder dieser Art ist in der Gallerie Borghese 30.
zu Rom und führt den Namen der heiligen und irdischen Liebe. Man sieht auf demselben zwei schöne weibliche Gestalten, die auf dem Rande eines sarkophagartigen Brunnens sitzen. Die eine ist in ein prachtvolles weisses Gewand mit schönen Falten gekleidet. Die andre ist nackt, ein rothes Gewand fällt hinter ihr hinab; sie zeigt die reizendsten, zartesten und reinsten Körperformen. — Ein Bild von der grössten Gewalt 31.
schöner Sinnlichkeit, obgleich es fast nur bekleidete Figuren enthält, befindet sich in der Münchner Gallerie. Es stellt die Venus dar, welche ein junges Mädchen in die Geheimnisse des Bacchus aufnimmt. Es sind halbe Figuren. Venus sitzend, in weissem Untergewande und grünem Oberkleide, das blonde Haar in Flechten aufgewunden, ist eine Gestalt in edelster Fülle, von zarten, durchaus vollendeten Formen; in dem Auge, das auf die junge Bacchantin niederblickt, liegt der Zug einer tiefen Schwermuth, — es ist die Melancholie der Vollendung. Sie hält eine Pansherme (wie es scheint) in den Händen, die noch von einem Schleier umhüllt ist. Die Bacchantin beugt sich vor ihr nieder; minder zart in ihren Zügen als die göttliche Meisterin, ist doch ihr ganzes Wesen von Glut und Verlangen erfüllt; ungestüm drängen ihre Formen sich vor, nur mit Mühe hält sie die niedersinkenden Gewänder noch fest, schmachtend blickt ihr grosses glänzendes Auge zu der Göttin empor. Amor lehnt an dem Rücken der Venus und blickt ruhig auf seine junge Beute, für die er keinen Pfeil mehr an-

Digitized by Google

zusetzen braucht; ein junger hübscher Faun, im Begriff eine Traube zu pflücken, blickt mit einer gewissen gemässigten Spannung auf die Enthüllung der Herme; ein hässlicher Satyr, dessen Kopf hinter der Bacchantin sichtbar wird, hält eine volle Schale mit reifen Früchten über ihrem Haupte. (Die
32. Hauptfiguren dieses Bildes kehren auf manchen andren Gemälden wieder; so auf einer Darstellung der Venus mit Jagdnymphen in der Gallerie Borghese zu Rom, — wohl nur ein Schulbild, — und auf einem Bilde der k. k. Gallerie zu Wien, welches den Marchese del Vasto mit seiner Geliebten und andren Figuren darstellt.)

Vielleicht das Hauptverdienst Tizians besteht in seinen Portraitdarstellungen, in welchen sich die edelste Auffassung des Lebens zeigt. Diese beruht sowohl in demselben Elemente des schönen Colorits, vornehmlich aber auch in der trefflichen Anordnung und Ausfüllung des von dem Rahmen umschlossenen Raumes. Die Fülle dieser meisterhaften Portraits, welche über alle bedeutenden Sammlungen Europa's verstreut sind, ist nicht aufzuzählen. Zu seinen schönsten
33. gehören: ein weibl. Brustbild in reichem Costüme in der Gallerie Pitti zu Florenz (la bella di Tiziano.) Ein andres im
34 Palaste Barberini zu Rom, in prächtigem roth und weissem Kostüme, das an einen Pfeiler gelehnt, träumerisch zum Bilde herausschaut. Mehre Portraits des Ariost, z. B. in der Gal-
35. lerie Manfrini zu Venedig; mehrere des Pietro Aretino, z. B.
36. in München etc. etc. — Eins der vorzüglichsten Portraits
37. befindet sich im Museum zu Berlin: Tizian's Tochter, eine Schale mit Früchten emporhebend. Von diesem Bilde kom-
38. men mehrere Wiederholungen vor: eine in der Sammlung des Hrn. Coesvelt zu London; eine andre, ebenfalls in England, wo statt jener Früchte ein Schmuckkästchen auf der Schale
39. steht; ein viertes Exemplar im Königl. Museum zu Madrid; hier aber ist das Portrait zur historischen Darstellung umge-

§. 97, 37-39. Ueber diese verschiedenen Darstellungen s. den Aufsatz des Verf. in der Zeitschrift: Museum, Blätter für bildende Kunst, 1833, No. 30.

Digitized by Google

wandelt: es ist die Tochter der Herodias, die auf einer Schale
das Haupt Johannis des Täufers trägt, das Kostüm ist freier
behandelt, die Stellung leidenschaftlicher und das Ganze ein
Bild voll der ergreifendsten Poesie. —

In seinen spätesten Bildern erscheint Tizian ziemlich 40.
schwach und manierirt; er fuhr bis in sein höchstes Alter zu
malen fort und wollte es nicht glauben, dass Auge und Sinn
schwächer geworden waren. Sein letztes, von ihm nicht ganz
vollendetes Werk der Art, Christus vom Kreuze abgenommen,
befindet sich in der Akademie von Venedig.

Bei Tizian, wie auch schon bei Giorgione, tritt die Land- 41.
schaft zuweilen in eigenthümlicher Bedeutsamkeit auf; auch
soll Tizian zuerst selbständige Landschaftsbilder gemalt haben.

§. 98. Tizian hat sehr wenig eigentliche Schüler gebildet; um so mehr jedoch zählt er Nachahmer, welche sich seinen Styl anzueignen strebten, und wenn sie auch kein Werk ersten Ranges lieferten, doch meistentheils durch die Bahn der Naturnachahmung, wohin sie durch Tizians Beispiel geleitet wurden, vor manieristischen Verirrungen geschützt blieben.
Zu diesen gehören zuerst mehrere Künstler aus seiner eige-
nen Familie: Sein Bruder Francesco Vecellio, von dem 1.
im Berliner Museum ein tüchtiges Altarbild vorhanden ist;
sein Sohn Orazio Vecellio, ein ausgezeichneter Portrait- 2.
maler; sein Neffe und treuer Reisegefährte: Marco Vecel- 3.
lio, von dem sich im Dogenpalaste zu Venedig einige leid-
lich gute Arbeiten vorfinden. Auch ist hier Girolamo di 4.
Tiziano, eigentlich Gir. Dante, zu nennen, ein guter Co-
pist des Meisters.

Bonifazio Veneziano ist ein tüchtiger, ruhiger, hand- 5.
werklicher Meister der venezianischen Schule und guter Nachahmer Tizians. Venedig ist sehr reich an Bildern von seiner Hand, unter denen besonders diejenigen, welche einfach zusammengestellte Heilige oder heilige Familien enthalten, durch ihre schlichte Tüchtigkeit anziehen. In grösseren Compositionen reicht er nicht wohl aus; zu deren Durchdringung fehlt ihm Tizians Energie und die nachhaltige Kraft seiner Farben.

Digitized by Google

Doch ist auch in solchen im Einzelnen viel Schönes enthal-
6. ten, wie z. B. in einem grossen in der Akademie befindlichen Gemälde, welches das Gastmahl des reichen Mannes darstellt und darin besonders die Musikantengruppe (die nach löblicher venetianischer Sitte bei solchen Darstellungen nicht fehlen darf) durch die Charakteristik und Lebendigkeit der Köpfe anzieht.

7. Ein andrer guter Nachahmer Tizians ist Andrea Schiavone; eine schöne Anbetung der Hirten von ihm in der k. k. Gallerie zu Wien. — So auch Domenico Campagnola aus Padua, dessen vorzügliches Talent die Eifersucht
8. des Meisters rege zu machen wusste; in der Akademie zu Venedig von ihm vier Propheten, halbe Figuren. Bedeutenderes in Padua. — Giovanni Cariani aus Bergamo (ursprünglich ein Anhänger des Giorgione) verdient hier gleichfalls ehrenvolle Erwähnung. Seine Vaterstadt besitzt anmuthvolle
9. Gemälde seiner Hand. Das ausgezeichnetste ist das aus S. Gottardo in Bergamo, welches sich zur Zeit der französischen Herrschaft (ich weiss nicht, ob noch gegenwärtig) in der Gallerie von Mailand befand; Madonna, in reicher Landschaft sitzend; hinter ihr ein Teppich von zwei Engelknaben gehalten; zu ihren Seiten ein Hofstaat von Heiligen. Einfache Anordnung, schöner heiterer Charakter zeichnen das Bild sehr vortheilhaft aus. — Geronimo Savoldo aus Brescia ist ein nicht minder tüchtiger Nacheiferer Tizians; von ihm ist eine
10. schöne Anbetung der Hirten in der Gallerie Manfrini zu Ve-
11. nedig; eine anmuthige weibliche Figur im Museum von Berlin. — Bedeutender jedoch als alle diese ist Calisto Piazza
12. aus Lodi, von dem sich in der dortigen Kirche dell' Incoronata eine bedeutende Anzahl von Gemälden befindet, die in Bezug auf Reinheit des Sinnes und Tiefe der Charakteristik den schönsten Werken der Schule zur Seite stehen.

13. Ein eigenthümlicher Meister ist Alessandro Bonvicino von Brescia, gewöhnlich il Moretto di Brescia genannt, der im Anfange streng dem Tizianischen Style folgte, nachmals jedoch manches von der Richtung der römischen

Digitized by Google

Schule aufnahm und sich somit eine eigene Darstellungsweise bildete, die sich durch eine einfache Würde, durch eine stille Anmuth und Hoheit auszeichnet und nur in dem etwas grauen Colorit seinen Zeitgenossen nachsteht. Treffliche Werke von ihm sieht man besonders in seiner Vaterstadt, namentlich eine schöne Krönung der Maria in der Kirche S. Nazario und ein 14.
andres Bild in der Sakristei dieser Kirche.

Der Schüler dieses Moretto war der berühmte Portrait- 15.
maler Gio. Batista Moroni, der in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts blühte. Die Portraits dieses Künstlers sind äusserst lebenvoll und mit höchster individueller Wahrheit gemalt, aber nie in einem erhöhten Zustande aufgefasst, daher der Körper und dessen Haltung sehr häufig etwas Beschränktes hat (wie sich gerade der zu Portraitirende dem Maler gegenüber zeigte, — dagegen Tizians Portraits sich fast immer durch die grossartigste künstlerische Abrundung, Ausfüllung des Raumes u. dgl. auszeichnen). In der Carnation hat Moroni gewisse, ein wenig violettliche Töne, in der Darstellung der Stoffe ist er vorzüglich. Gemälde von ihm kommen in vielen Gallerieen (z. B. der venetianischen Aka- 16.
demie, der Gallerie Manfrini zu Venedig, den Uffizien zu Florenz u. s. w.) vor. In historischen Gemälden ist er wenig bedeutend.

Mit Moretto gleichzeitig blühte in Brescia Girolamo, 17.
il Romanino genannt; ein Künstler, der sich ebenfalls zumeist der venetianischen Schule anschloss, den Styl derselben jedoch wiederum in eigenthümlicher Weise ausbildete. Während Moretto sich durch Einfachheit und Ruhe auszeichnete, so hat dieser etwas eigen Phantastisches und lebhaft Bewegtes in seinen Compositionen. Bedeutendere Arbeiten von ihm kommen insbesondere zu Brescia und zu Padua vor: das Hauptwerk am erstgenannten Orte im Hause des Conte Bru- 18.
gnoli, eine Abnahme vom Kreuz, durch die Lebendigkeit des Affektes ausgezeichnet. Ein Altarbild mit verschiedenen Hei- 19.
ligen, reich an den mannichfaltigsten Nebenwerken, ist im Museum von Berlin.

Digitized by Google

20. Ein Schüler des Romanino war Girolamo Muziano, der nachmals in Rom thätig war und manches von der ausgearteten Weise der dortigen Schule annahm. Ein andrer:
21. Lattanzio Gambara, ein rühmlich genannter Künstler.
22. Wiederum Schüler des letzteren: Giovita Bresciano, genannt: il Brescianino, ein tüchtiger Maler in der späteren venetianischen Weise.

§. 99. Ziemlich unabhängig neben Giorgione und Tizian und als entschiedener Nebenbuhler des letzteren entwickelte sich Gio. Antonio Licinio Regillo da Pordenone (von seinem Geburtsort so benannt, geb. um 1484, gest. 1539). Ein Künstler, der sich sehr selten zu bewegteren Compositionen erhebt, sondern lieber, auch wo es wenig passend ist, eine einfache Zusammenstellung der Figuren beibehält; ebenso zeigen seine Köpfe fast nie den Ausdruck eines bewegten Affektes. Aber ein eigenthümlicher Vorzug Pordenone's besteht in der wunderbaren Weichheit und Zartheit (Morbidezza), welche er in der Malerei des Nackten besass und darin er selbst von Tizian unübertroffen ist. Ausgezeichnet ist er somit in Portraitbildern, in welchen er gern mehrere Köpfe auf
1. einem Bilde vereinigte; ein solches, das seine Familie vorstellt, befindet sich in der Gallerie Borghese zu Rom; ein
2. andres, Pordenone mit seinen Schülern, in der Gallerie Manfrini zu Venedig etc. Sein schönstes Gemälde ist in der
3. k. k. Gallerie zu Wien: die heil. Justina und neben ihr ein knieender Mann (Herzog Herkules von Ferrara). Das Gesicht dieser Heiligen ist wunderbar süss, mild und seelenvoll, auch der Kopf des Knieenden sehr schön. — Venedig besitzt gleichfalls manches Treffliche von Altarblättern seiner Hand,
4. wie namentlich eins der in der Akademie vorhandenen, eine Madonna mit Heiligen, ein sehr anmuthvolles und würdiges Bild ist. Ungleich weniger bedeutend ist sein vielgerühmter
5. S. Lorenzo Giustiniani, mit andern Heiligen umgeben, ebendaselbst (früher in S. M. dell' Orto). — Grössere Composi-
6. tionen von ihm sieht man namentlich in der Kirche S. Rocco zu Venedig: Heilige und Gruppen Hülfsbedürftiger zu ihren

Digitized by Google

Seiten; hier ist mehr Leben und Bewegung, doch im Einzelnen auch schon Hinneigung zur Manier. — Noch vieles Andre ist in Venedig und an verschiedenen Orten der Lombardei vorhanden. — Seine angeklagte Ehebrecherin im Museum von 7.
Berlin erfreut sich grossen Rufes und ist, wenn auch nicht durch Handlung und Affekt, so doch durch höchst treffliche Charakterköpfe ausgezeichnet.

Schüler und Verwandter des Pordenone war Bernar- 8.
dino Licinio, ein Künstler von ähnlicher Richtung, aber meist nicht so edel in den Köpfen. In der Kirche S. M. de' frari zu Venedig befindet sich von ihm u. a. ein gutes Altar- 9.
bild. Das Berliner Museum besitzt treffliche Portraits von seiner Hand. — Andre Schüler: Calderari, ein trefflicher 10.
Nachahmer des Pordenone, und sein Schwiegersohn: Pompo- 11.
nio Amalteo, dessen Werke, wie die des Calderari, mit denen des Pordenone häufig verwechselt werden.

Ein zweiter, ebenfalls im Fache des Portraits ausgezeich- 12.
neter Künstler, Paris Bordone (1500—1570), ging wiederum einen eigenthümlichen Weg. Er bildete sich besonders nach Giorgiones Werken, vermied aber dessen strengere Auffassungsweise. Er zeichnet sich durch ein ungemein zartes rosiges Colorit, welches freilich schon an der Gränze der Weichlichkeit steht, aus. Seine weiblichen Portraits, dergleichen in den grösseren Kunstsammlungen (in der Gallerie von 13.
München, dem Belvedere und der Gallerie Esterhazy zu Wien, bei Manfrini zu Venedig, in den Uffizien zu Florenz u. s. w.; u. s. w.) mehrere gefunden werden, sind von einer ungemein süssen Anmuth, wenngleich nicht von sonderlich geistreicher Auffassung. — In grösseren Compositionen ist er, ähnlich wie Pordenone, unbedeutend und wiederum nur in den Köpfen vorzüglich. Sein berühmtestes Gemälde befindet sich in der Akademie von Venedig und bezieht sich auf jenen Seesturm, 14.
den Giorgione bereits gemalt hatte. Hier sieht man den Fischer, welcher gegenwärtig war, als die Heiligen den Sturm gestillt, und welcher einen Ring, der ihm von dem heil. Marcus als Unterpfand seiner gnädigen Gesinnungen gegen Venedig

Digitized by Google

gegeben war, dem Dogen überreicht. Es ist ein figurenrei-
ches Bild, einfach, aber ebenfalls nicht kräftig in der Compo-
15. sition. Sehr schwach ist sein berühmtes Paradies, ebenfalls
in der Akademie (früher in der Kirche Ognissanti zu Treviso).
16. Anziehender sind einige kleinere Bilder, wie eine Maria mit
dem Kinde und der heil. Magdalena im Palast Manfrini, und
17. eine Ruhe auf der Flucht im Palast Pitti zu Florenz. U. dgl. m.

§. 100. Endlich ist unter den gegen die Mitte des sech-
zehnten Jahrhunderts blühenden Künstlern Venedigs noch
Batista Franco, il Semolei, zu erwähnen, der in Rom
studirt hatte und unter die Nachahmer des Michelangelo ge-
zählt wird. In seinen wenigen, in Venedig vorhandenen Ge-
mälden erscheint er als ein ziemlich gemässigter Anhänger
des florentinischen oder römischen Styles und verbindet den-
selben gut mit der eigenthümlichen Richtung der Venetianer.
Anziehend ist er besonders in kleineren, mehr dekorativen
Darstellungen in den Kassettirungen von Gewölben, wie der-
1. gleichen z. B. am Gewölbe der Scala d'oro im Dogenpalast
2. und in einer Kapelle der Kirche S. Francesco della Vigna
erhalten sind. In grösseren Gemälden — die bedeutendsten
in der eben genannten Kapelle — zeigt er mehr manieristi-
sches Wesen.

1. §. 101. Die venetianische Schule erhielt sich längere
Zeit in der Blüthe, im Besitze einer wahrhaften, lebendigen
Originalität, als dies bei den andern italienischen Schulen
der Fall war. Die glücklichen Verhältnisse des venetiani-
schen Staates auf der einen Seite, auf der andern das gesunde
Princip der Schule, sofern es vornehmlich auf Naturnachah-
mung beruhte, sind der Grund dieser Erscheinung. Freilich
kommen die venetianischen Meister, die in der zweiten Hälfte
des sechzehnten Jahrhunderts blühten und zu deren Betrach-
tung wir uns nun wenden, in ihrer Gesammtthätigkeit den
grossen Meistern der ersten Hälfte nicht gleich, aber im Ein-
zelnen stehen sie ihnen häufig würdig zur Seite.

2. Der erste unter diesen ist Jacopo Robusti, nach dem
Gewerbe des Vaters Tintoretto (Färber) genannt. Geb.

Digitized by Google

zu Venedig 1512, gest. 1594. Er war eine kurze Zeit in der Schule des Tizian, stand sich aber mit letzterem nicht gut, und verliess ihn bald, um ein eigenthümliches Studium einzuschlagen. In dem Arbeitszimmer, welches er in seiner Jugend bewohnte, hatte er, seine Richtung bezeichnend, die Worte angeschrieben: „die Zeichnung von Michelangelo, das Colorit von Tizian.“ Er copirte des letzteren Werke und zeichnete nach Gypsabgüssen florentinischer und antiker Sculpturen, vornehmlich beim Lampenlicht, um sich in stärkerer Modellirung zu üben; er verfertigte sich zu seinen Arbeiten Modelle, die er künstlich beleuchtete oder die er im Zimmer aufhängte, um so die von den Venetianern wenig geübte Perspektive zu gewältigen. Auf diese Weise vereinigte er mit dem venetianischen Colorit eine Kraft der Schattengebung, die seinen Bildern eine besondere Eigenthümlichkeit verlieh und, wo er im Kreise der Naturnachahmung beschränkt war, sehr glückliche Erfolge hatte. So z. B. in Altarbildern, wo neben den Heiligen die Gestalten anbetender Menschen darzustellen waren, wie ein solches sehr vortreffliches sich in der Kirche S. Giovanni e Paolo zu Venedig, ein andres sich in 3.
der dortigen Akademie befindet. So vornehmlich in Portraits, 4.
deren von ihm in verschiedenen Sammlungen vorkommen: zwei höchst ausgezeichnete im Museum von Berlin. 5.

Dagegen verleiteten ihn jene nach verschiedenen Seiten 6.
hinstrebenden Studien (denn Tizians Colorit und Michelangelo's Zeichnung waren eben doch Ergebnisse sehr verschiedenartiger Charaktere), mehr aber noch seine eigene Leichtigkeit im Produciren und eine im Technischen geübte Hand zu mannigfachen Missbräuchen, die besonders in seinen grösseren Compositionen unangenehm auffallen. Es fehlt den letzteren häufig, bei aller Lebendigkeit der Handlung, das Gefühl für eine grossartigere Gruppirung, die das Ganze in einander entsprechende Theile sondert und dem Auge Ruhe gewährt; und ebenso fehlt ein gleichmässig verbreitetes Interesse, welches alle dargestellten Personen mit in die Handlung des Ganzen verflicht; statt dessen sind vielfach Figuren angebracht, wel-

Digitized by Google

che nur ihrer schönen Musculatur wegen da zu sein scheinen. Seine Technik endlich ist in solchen Darstellungen häufig roh und handwerksmässig. Insgemein jedoch sind wiederum Einzelheiten in diesen Werken vorhanden, die das grosse Talent des Künstlers zur Genüge erkennen lassen.

Tintoretto war, wie ich eben erwähnte, sehr productiv, und Venedig vornehmlich ist überreich an seinen Werken. Zu den berühmtesten unter seinen Compositionen, gleichwohl nur von halberfreulicher Wirkung, gehören das Wunder des
7. heil. Marcus, der einen gemarterten Sclaven aus den Händen der Heiden rettet, in der Akademie, und eine grosse Kreuzi-
8. gung vom J. 1565 in der Schule des heil. Rochus. Dies Gebäude enthält ausserdem noch eine grosse Anzahl von Wer-
9. ken dieses Künstlers. Ebenso der Dogenpalast. Vornehmlich merkwürdig ist im letzteren eine Darstellung des Paradieses, ein Gemälde von 74 Fuss Länge und 30 Fuss Höhe (in Oel gemalt, wie alle Werke seiner Hand). Es befindet sich in dem Saale des grösseren Rathes, dem jetzigen Bibliotheksaale, und enthält ein unzählbares und unangenehmes Gewimmel menschlicher Gestalten; doch ist auch hier manches Tüchtige, und namentlich sind die Hauptfiguren, Christus und Maria, vortrefflich und würdig. — Unter den Schülern und Nachahmern des
10. Tintoretto werden sein Sohn Domenico Tintoretto und der Deutsche Jacob Rottenhammer rühmlich erwähnt.

§. 102. Gleichzeitig mit Tintoretto blühten in Verona verschiedene Künstler, deren Bildung in nahem Verhältniss zu der eigentlich venetianischen Schule steht. Hauptbilder von ihnen sind vornehmlich in den Kirchen und in der Gallerie des Rathspalastes von Verona zu suchen. Dahin gehören
1. Niccolò Giolfino, dessen Gestalten eine eigne Grossartigkeit, und im Ausdruck zugleich eine anziehende Milde haben.
2. — Giambatista dal moro (Schüler des bei Giorgione genannten Torbido il moro). Bilder von eigenthümlich starkem
3. Affekt, aber nicht ohne Uebertreibung. — Domenico Ricci, genannt: Brusasorci, ein in Verona gerühmter, aber mehr mittelmässiger Künstler, doch in der Technik meist tüchtig. —

Digitized by Google

Paolo Farinato, ein Künstler, der etwas eigen Grossartiges 4. hat und der würdigste Vorgänger des gleich folgenden Paolo Veronese ist. Farinato erscheint durchhin, wenngleich nicht ohne Uebertreibung im Einzelnen, tüchtig und kräftig und mit erfreulicher Nachahmung der Natur.

Alle eben genannten Künstler und ebenso auch den Tin- 5. toretto überstrahlte Paolo Caliari von Verona, genannt: Paolo Veronese (geb. um 1528, gest. 1588). Dieser Künstler bildete sich, was das Colorit betrifft, vornehmlich nach Tizian. In dem schönen Fleischtone kam er letzterem zwar nicht gleich; aber durch die Pracht der Farbe, wozu reiche Gewandungen und andre Stoffe viel beitrugen, durch eine klare und durchsichtige Behandlung der Schatten und durch grossartige Haltung und Harmonie brachte Paolo eine solche Magie in seine Gemälde, dass er in dieser Beziehung fast allen Meistern der venetianischen Schule vorangeht. Nie hat sich die Farbenpracht so verklärt, wie in seinen Werken; wie grosse berauschende Symphonien stehen seine Gemälde auf dem Tuche. Diese seine Eigenthümlichkeit spricht sich natürlich in denjenigen Darstellungen am Bestimmtesten und Grossartigsten aus, deren Gegenstand die Verrherrlichung irdischer Pracht ist: nicht in dramatisch bewegten Handlungen oder in andern Situationen, welche sonst die Aeusserung mannigfacher Affekte erfordern, — er liebte es vielmehr, festliche Zusammenkünfte darzustellen, reiche Mahlzeiten, zu denen der Anlass aus Momenten der heiligen Geschichte genommen, aber mit vollkommenster Freiheit behandelt wurde, namentlich in Bezug auf das Kostüm, welches ganz das der Zeit des Künstlers ist. Hier sieht man die schönste Entfaltung grossartiger Architekturen, die grösste Pracht der Gefässe, die glänzendsten und reichsten Kostüme, vor Allem aber kräftige und edle Menschen in einem erhöhten Momente des Daseins, in vollstem Genusse dessen, was die Erde schön macht. Sol-

---

§. 102, 5. Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Paolo Veronese.*

Digitized by Google

che Festmahlzeiten hat Paolo vielfach dargestellt. Zu den be-
6. rühmtesten Bildern der Art gehören: die Hochzeit zu Cana, im Museum von Paris (früher im Refektorium von S. Giorgio maggiore zu Venedig), 30 Fuss breit und 20 Fuss hoch. Ein glänzender Hof mit majestätischen Säulenhallen umgeben; die Tische mit den Gästen hufeisenförmig zusammengestellt; in der Mitte eine Musikantengruppe mit den Portraits des Paolo, Tizian und anderer berühmter venetianischer Maler; Diener mit prachtvollen Krügen im Vordergrunde, zuschauendes Volk auf erhöhter Balustrade und den Logen und Dächern
7. der ferneren Häuser. — Christus an der Tafel des Levi, in der Akademie von Venedig (früher im Refektorium von S. Giovanni e Paolo); eine ähnlich prächtige Tafel unter einer lufti-
8. gen Arkade im Style des Sansovino. — Eine zweite Hoch-
9. zeit zu Cana in der Gallerie von Dresden. — Christus an der Tafel des Simon, Maria Magdalena zu seinen Füssen, im Palaste Durazzo zu Genua. U. a. m.

Aehnlich behandelte Paolo Veronese auch andre Gegenstände, wo es mit deren Darstellung verträglich war, wie die
10. Dresdner Gallerie und Venedig mannigfache Beispiele der Art enthalten. — Auch die verschiedenen, zum Theil nur mit
11. Allegorieen überladenen Bilder, mit denen er den Dogenpalast zu Venedig schmückte, sind hieher zu rechnen.

In Altargemälden war er im Allgemeinen minder glücklich, indem die eigentliche Erbaulichkeit nicht das Element seiner Kunst war; hier verfällt er, in der Absicht grossartig zu erscheinen, nicht selten in eine unerfreuliche Manier. Doch ist unter diesen Bildern im Einzelnen Tüchtiges vorhanden.
12. Ein höchst anmuthvolles Bild dieser Art befindet sich in der Sammlung des Hrn. Craglietto zu Venedig. Es stellt die Madonna mit dem Kinde dar und vor ihr, knieend, Venezia, in der Gestalt einer schönen jugendlichen Dogaressa.

Auch in mythologischen Darstellungen bewegte sich Paolo
13. zuweilen mit Glück; namentlich ist unter diesen der Raub der Europa, im Dogenpalaste zu Venedig, rühmlichst zu erwähnen.

Digitized by Google

Seine Schüler und die Nacheiferer seiner Manier stehen bedeutend unter seiner eigenthümlichen Vortrefflichkeit. Dahin gehören vornehmlich Carlo Caliari, sein Sohn, und Batista Zelotti. 14.

§. 103. Während solchergestalt das venetianische Princip der Naturnachahmung dem Paolo Veronese bereits eine so eigenthümliche Richtung gegeben hatte, konnte es nicht fehlen, dass auch die gemeine Natur von ihnen künstlerisch behandelt und das sogenannte Genre ausgebildet wurde. Dies geschah in der Schule der Bassani. Der Stifter und Haupt- 1.
meister dieser Schule war Jacopo da Ponte, nach seiner Vaterstadt Bassano zubenannt (1510—1592). Jacopo Bassano studirte in Venedig die Werke des Tizian und des Bonifazio und arbeitete anfangs in der Richtung dieser Meister. Nachmals jedoch begab er sich in seine Vaterstadt zurück, ein einfaches Landstädtchen, dessen Umgebungen ihn zuerst zu seinen eigenthümlichen Compositionen angereizt zu haben scheinen. Er suchte sich diejenigen Gegenstände aus, in denen er Landschaften und Hütten, Bauern und andere niedere Classen des Volkes, Viehheerden, Geräthe des häuslichen Bedarfes u. dgl. in möglichster Ausbreitung anbringen konnte, indem er solche Darstellungen entweder mit Vorgängen aus der heiligen Geschichte oder der Mythologie staffirte, oder auch, ohne der Historienmalerei erst ein besonderes Compliment zu machen, bald einfache Scenen ländlicher Beschäftigung, Vieh- oder Kupfergeräthmärkte, u. dgl. darstellte, bald auch die menschlichen Figuren ganz wegliess und Höfe mit Thieren und Ackerwerkzeug, Geräthschaften der Küche, — also förmliche Stillleben, — malte. Diese Darstellungen zeigen im Ganzen wenig Mannichfaltigkeit der Erfindung; wenn man einige der Art gesehen hat, so kennt man so ziemlich den ganzen Vorrath, der über alle Gallerien zerstreut ist; auch die Gesichter der dargestellten Personen sind insgemein dieselben, wie er z. B. eine seiner Töchter bald als Königin von Saba, bald als Magdalena, bald als Bäuerin, welche Hühner in den Stall trägt, gemalt hat. Uebrigens tritt sowohl

Digitized by Google

jene mehr launige, wie jene gemüthlichere Auffassungsweise, welche der niedrigen Genremalerei ihren besonderen Reiz geben, in den Bildern des Bassano noch wenig hervor; er beschränkt sich auf eine derbe, kecke Nachahmung naheliegender Gegenstände, die er jedoch mit einer geistreichen Gruppirung und insbesondere mit einem anziehenden Spiel der Lichter und Farben zu verbinden weiss. In letzterem besteht das Hauptinteresse seiner Bilder; seine Farben leuchten in einer wundersamen Kraft wie Edelsteine, besonders die grünen, die bei ihm einen ganz eigenthümlichen Glanz entwickeln; seine Lichter sind scharf und fallen mit einer gewissen Keckheit auf die Gegenstände, so dass sie an den Figuren fast nur, wo sich Winkel bilden, an den Schultern, am Knie, am Ellbogen, angebracht sind. Demgemäss zeigt auch seine Pinselführung eine eigne geistreiche Manier, die in der Nähe wie ein verworrener Auftrag aussieht, von fern aber eigentlich den Zauber seines Colorits begründet.

Es sind meist Zimmergemälde von geringeren Dimensionen, die, wie gesagt, wenigstens in den italienischen Gallerien nirgend fehlen. Doch ist nicht Alles der Art von ihm. Er
2. hatte eine förmliche Fabrik für diese Darstellungen errichtet, darin ihn seine vier Söhne, eingeübt in seine Manier, unterstützten. Zwei von diesen, Francesco und Leandro Bassano, zeichneten sich auch in eigenthümlichen Compositionen, vornehmlich kirchlicher Gegenstände, aus, ohne in diesen jedoch sonderlich Bedeutendes zu leisten. Eins der besten ei-
3. genthümlichen Werke Francesco's befindet sich unter den Deckengemälden des Dogenpalastes von Venedig (sala del scrutinio) und stellt die Einnahme von Padua zur Nachtzeit vor. Von Leandro sieht man ein tüchtiges Gemälde der
4. Dreieinigkeit in der Kirche S. Giovanni e Paolo zu Venedig.

Digitized by Google

Neunter Abschnitt.

Verfall der Kunst.

§. 104. Während die venetianische Kunst das ganze sechzehnte Jahrhundert hindurch in lebendiger Originalität blühte und auch in der zweiten Hälfte noch so grossartige Leistungen hervorbrachte, wie wir namentlich beim Paolo Veronese kennen gelernt haben, so verfielen die andern grossen Schulen in dieser späteren Zeit auf eine beklagenswerthe Weise. Der Sinn der hieher gehörigen Künstler war nur auf Nachahmung oder vielmehr auf geistlos manieristische Uebertreibung der in den Meisterwerken vorgefundenen Motive gerichtet, und fast nur in Portraitbildern, wo unmittelbarste Naturnachahmung geboten war, leistete man, wenn auch nicht Grosses und eigenthümlich Schönes (wie die Venetianer), so doch immerhin leidlich Tüchtiges. Wir wollen über diese wenig anziehenden Erscheinungen schnell hinweggehen.

Bei den Florentinern galt vor Allem die Nachahmung 1.
Michelangelo's, dessen Grossartigkeit imponirte, dessen gewaltigen Geist zu begreifen jedoch viel mehr als blosse Copisterei erforderlich ist. Dazu kam, dass Florenz fast nur Sculpturen Michelangelo's besitzt, die grösseren Theils schon nicht frei von einem gewissen affektirten Wesen sind, und dass die Florentiner nach diesen studirten und ihre, durch gewaltsame Bewegungen motivirte Musculatur sich anzueignen suchten, ohne dabei von den erforderlichen theoretischen Kenntnissen unterstützt zu sein. So geriethen sie in mannigfache Irrthümer, senkten die Muskeln bald an unrechter Stelle ein, zeichneten sie bald gleich in Bewegung und Ruhe, an kräftigen wie an zarten Körpern u. s. w. Mit dieser vermeinten Grossartigkeit des Styles zufrieden, kümmerten sie sich wenig um das Uebrige. Auf manchen ihrer Bilder findet man eine Menge Gestalten übereinander, man weiss nicht, auf welcher Fläche, nichts sagende Figuren, halbnackte Modellakte u. dgl. Matte Farben,

Digitized by Google

oberflächlich leichter Auftrag und mangelhafte Rundung traten an die Stelle der früheren energischen Ausführung. Die bedeutenderen unter ihnen sind:

2. Giorgio Vasari aus Arezzo (1512—1574). Ein vielseitiger Künstler, Historienmaler und Architekt; er stand vielen Bauten vor und leitete was zu deren Ausschmückung gehört. Florenz, Arezzo, Rom, Neapel sind reich an Werken seiner schnell fertigen Hand. Zu bemerken ist unter andern das von ihm gemalte treffliche Portrait des Lorenzo de' Medici in der Gallerie der Uffizien zu Florenz. — Sein grösseres Verdienst besteht in seiner literarischen Thätigkeit, indem die von ihm verfassten Künstlerbiographieen (*Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*), die er zuerst im J. 1550, in einer zweiten vermehrten Auflage im J. 1568 herausgab, das erste bedeutende Werk sind, welches über neuere Kunstgeschichte verfasst wurde. Dies Werk ist noch immer die Quelle, vornehmlich für die Geschichte seiner Zeitgenossen und nächsten Vorgänger, und wenn in der Zusammenstellung der mannichfaltigen Notizen auch nicht diejenige scharfe Kritik, welche der heutige Standpunkt der Wissenschaft erfordert, hervortritt, so ist es doch in der Gemüthlichkeit des Vortrages und der lebendigen Anschaulichkeit der Schilderungen bisher noch nicht übertroffen.

3. Francesco de' Rossi, nach seinen Gönnern: de' Salviati genannt. Vasari's Freund und ihm in seinen künstlerischen Leistungen ziemlich ähnlich.

4. Angiolo Bronzino. Ebenfalls ein genauer Freund Vasari's. Nachahmer des Pontormo und diesem in Bildnissen ähnlich; nur zuweilen ein schlechteres Colorit, theils bleifarbig, theils kreidig mit einem schminkeähnlichen Roth.

5. Alessandro Allori. Enkel und Schüler des vorigen. Ziemlich unbedeutend.

6. Santi Titi. Ebenfalls Schüler des Bronzino. Im Einzelnen minder manierirt.

7. Batista Naldini; Bernardino Barbacelli, gen.: Poccetti; u. a. m. —

Digitized by Google

Die Sieneser wurden nicht in gleichem Grade von dem allgemeinen Verderben der Manieristen ergriffen. Arcangiolo Salimbeni namentlich, Francesco Vanni, Domenico Manetti u. a. zeigen in dieser entarteten Zeit noch mannigfach Tüchtiges und ein unbefangenes Festhalten an dem Vorbilde der Natur, wenngleich sie sich im Grossen und Ganzen auch nicht mehr zu der Einfalt der früheren Meister erheben konnten. 8.

Einer der geistreichsten Anhänger und Nachahmer Michelangelo's ist Marco di Pino oder Marco da Siena, der in Neapel thätig war. Hier sieht man viele Gemälde von ihm und neben vielem Affektirten und Unbedeutenden doch auch recht Tüchtiges und Geistvolles. — 9.

Die schlimmste Ausartung der Kunst findet man in Rom, an dem Orte, wo die grösste Anzahl der vollkommensten Musterbilder vorhanden war. Hier geschah bis auf die letzten drei Jahrzehnte des sechzehnten Jahrhunderts wenig Namhaftes für die Kunst, und von 1570—1600 bot man sodann im Gegentheil Alles auf, um dieselbe ganz an den Rand des Verderbens zu bringen. Pabst Gregor XIII. und seine Nachfolger liessen zwar sehr Vieles bauen und malen, aber es hatte einzig und allein die Schnellmalerei für sie einen Werth; die Kunst wurde zum schlechtesten Handwerk herabgewürdigt. 10.

Die besten unter den Künstlern der Zeit sind: Girolamo Siciolante da Sermoneta, welcher ein Streben zeigt, sich im Style der raphaelischen Schule zu erhalten. Ein treffliches Gemälde dieses Künstlers, eine Pietà (Christusleichnam, von den Angehörigen betrauert) darstellend, befindet sich in der Gallerie des Grafen A. Raczynski zu Berlin. 11.

Taddeo und Federigo Zuccaro. Beide meist sehr nüchtern und trivial, in einem widerwärtig geleckten Wesen befangen. Doch zeigt sich auch bei ihnen die Grundlage eines bedeutenden Talentes, die besonders da hervortritt, wo Portraitdarstellungen sie nöthigten, der Natur sich näher zu halten. Dies wird besonders aus ihren historischen Gemälden 12.

Digitized by Google

13. im Schlosse von Caprarola ersichtlich. — Federigo malte
14. u. a. die Kuppel des Domes von Florenz aus; es sind über 300 Figuren von 50 Fuss Höhe. Ein Gedicht, das zu jener Zeit erschien, schliesst:

„Nie wird die Klage von Florenz entweichen,
Sieht man die Kuppel nicht weiss überstreichen."

Es ist aber nicht geschehen. Federigo war auch Schriftsteller und schien mit Vasari wetteifern zu wollen. Er schrieb ein theoretisches Werk über die Kunst*), worin es von intellectiven und formativen Begriffen, von substantiellen Substanzen, von formellen Formen" u. dgl. wimmelt, worin es u. a. heisst „dass die Philosophie, und das Philosophiren eine metaphorische gleichnissartige Zeichnung sei." u. s. w. Gerade so hohl und aufgeblasen wie diese Worte, sieht die Mehrzahl ihrer Bilder aus.

15. Bedeutender als die genannten war Giuseppe Cesari, il Cavalier d'Arpino, dessen Blüthe jedoch mehr in den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts fällt. In ihm zeigt sich wenigstens eine gewisse Mässigung jener trostlosen Manier und namentlich eine tüchtige heitere Färbung. Er bildete eine grosse Schule, mit welcher er die römische Kunst beherrschte und eine entschiedene Opposition gegen andre Meister, vornehmlich gegen die Schule der Caracci (von der im Folgenden) bildete. —

16. Aehnlich unerfreuliche Erscheinungen begegnen uns in Bologna, wohin, wie wir gesehen haben, der Styl der römischen Schule durch Raphaëls Schüler und Nachahmer übertragen war.

17. Prospero Fontana, Lorenzo Sabbatini, Orazio Sammachini, Bartolommeo Passerotti, sind gerühmte

§. 104, 13. *Illustri fatti Farnesiani coloriti nel Real Palazzo di Caprarola dai fratelli Taddeo Federigo e Ottaviano Zuccari dis. et inc. da G. G. de Prenner. Roma* 1748.

*) *L'idea de' scultori, pittori e architetti. Torino,* 1607. Ausserdem sind noch verschiedene andre kleine Schriften des Zuccaro bekannt.

Digitized by Google

Meister dieser Periode; sie erscheinen aber im Allgemeinen nicht minder als unerquickliche Manieristen.

Bedeutender ist die Tochter des Prospero, Lavinia Fon- 18.
tana, die etwas Tüchtiges und Derbes in ihrer Malerei hat, und namentlich in Bildnissen ganz Ausgezeichnetes lieferte.

Ebenso gehört Dionisio Fiammingo, eigentlich D. 19.
Calvart, ein Niederländer aus Antwerpen, der seine Bildung in der Schule des Prospero Fontana erhielt, zu den bessern Künstlern. Auch er zwar ist nicht von Manier frei, aber er zeichnet sich durch ein wärmeres Colorit, das er vielleicht aus der Heimath mitgebracht hatte, vor jenen aus. — Auch
Bartolommeo Cesi verdient eine rühmlichere Erwähnung, 20.
indem seine Bilder, wie die der Lavinia Fontana, ein näheres Eingehen auf die Vorbilder der Natur zeigen.

Endlich ist noch Luca Longhi zu erwähnen, der sich 21.
mehr zu jener alterthümlichen Weise der Schule des Francia neigt, dessen Bilder aber, statt der innig gemüthvollen Auffassung des Francia, nur den Ausdruck einer schwächlichen Frömmelei haben. —

Aehnliche Erscheinungen wiederholten sich auch an an- 22.
dern Orten; ich übergehe dieselben und erwähne nur unter den Genuesern, wohin Perin del Vaga den Styl der römischen Schule verbreitet hatte, der Brüder Andrea und Ottavio Semini, besonders aber des Luca Cambiaso (Luchetto da Genova), der neben mancherlei manieristischer Ausartung doch im Einzelnen, durch eine tüchtige und gesunde Auffassung der Natur, erfreulich wirkt.

Von den neapolitanischen Manieristen der Zeit muss vor 23.
Allen ein Künstler, Simone Papa giov., ausgenommen werden, der sich in einer eigenthümlich schönen Einfalt zu behaupten wusste und sich durch treffliche, klare Formen auszeichnet. Sein bedeutendstes Werk sind die Fresken im Chore der Kirche Monte Oliveto zu Neapel.

Digitized by Google

Sechstes Buch.

Restauration und neuer Verfall.

Meister des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts.

Vorbemerkung.

1. §. 105. Die Blüthe der grössten Maler Italiens war in jene Periode gefallen, da das Pabstthum, die äussere Repräsentation der Kirche, zugleich den Gipfel irdischer Macht erreicht, da der Pabst einen bedeutenden Platz in der Reihe der weltlichen Fürsten eingenommen hatte. Aber diese eigenthümliche Erscheinung musste, sowie sie vollkommen ins Leben getreten war, zugleich den Widerspruch, der in ihr lag, offenbar machen und an diesem selbst zu Grunde gehen. Die Verweltlichung des Pabstthumes rief Reformationen, für Italien so gut wie für den Norden, hervor, die nach langen Kämpfen endlich zu Stande kamen. Die Zwischenzeit aber, bevor Reformation und Restauration festgestellt waren, hatte natürlich für die Kunst höchst verderblich wirken müssen. Der innere Halt eines unbefangenen Glaubens an ihre geistige Würde war verloren, und Manier und Affectation an dessen Stelle getreten. Dazu waren mannigfach äussere, politische Bedrängnisse gekommen, welche namentlich die römische Schule sehr bald, ähnlich auch die florentinische zu demjenigen Zustande der Entartung brachten, welchen wir im Vorigen kennen gelernt haben; nur die venetianische Schule hatte sich

Digitized by Google

unter den günstigeren Umständen, von denen ich ebenfalls bereits gesprochen habe, eine längere Zeit hindurch gross und bedeutend erhalten.

Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts hatten sich jene 2. politischen Gährungsstoffe auseinander gesetzt. Für Italien war ein neues mächtiges Pabstthum begründet worden, welches die geistigen Tendenzen wieder in ihrer alten Würde zu erfassen und der Kunst ebenso einen neuen Lebensodem einzuhauchen suchte. Aber es war eine Zeit der Restauration, für die Kunst sowie für die politischen Verhältnisse: — die Zeit des frei schaffenden, nur durch sein eigenes Gesetz beschränkten Genius war vorüber.

Man benennt den grössten Theil der Künstler dieser Zeit, 3. am Ende des sechzehnten und in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts gewöhnlich mit dem Namen der Eklektiker (Auswähler), insofern sie nemlich aus den Werken der einzelnen grossen Meister ihre vorzüglichsten Eigenschaften herauszuziehen und zu einem Ganzen zu vereinigen suchten (ohne dabei jedoch das Studium der Natur aus den Augen zu setzen). Natürlich liegt in dieser eklektischen Richtung, wenn sie auf die Spitze getrieben wird, ein grosser Missverstand der eigentlichen künstlerischen Conception und Ausübung, indem jene älteren Meister gerade in ihren besonderen Eigenthümlichkeiten gross waren, und innerlich Verschiedenartiges zu vereinen, schon an sich ein Widerspruch ist.

Diesen Eklektikern gegenüber und in Opposition mit 4. ihnen, bildete sich eine andre Richtung, die ihre Aufgaben selbständig und verschieden von der Weise jener grossen älteren Künstler zu lösen suchte, und dieser Lösung zunächst in der Nachbildung der gemeinen, rohen Natur, frappant und grell aufgefasst, zu genügen glaubte. Man benennt die Künst-

---

§. 105, 1. 2. Vergl. die treffliche Darstellung dieser Verhältnisse von L. Ranke: Fürsten und Völker von Süd-Europa im 16. und 17. Jahrhundert, Bd. II. (Auch unter dem Titel: Die römischen Päpste, ihre Kirche und ihr Staat im 16. und 17. Jahrhundert, Bd. I.) Berlin 1834; S. 492. ff.

Digitized by Google

ler dieser Richtung gewöhnlich als die Naturalisten. Beide Richtungen traten indess nicht ohne gegenseitigen Einfluss, namentlich nicht ohne Einfluss der Naturalisten auf die Eklektiker, ins Leben, und es sind die Künstler der einen Richtung nicht immer mit vollkommener Bestimmtheit von denen der andren zu sondern.

Erster Abschnitt.

Eklektische Schulen.

§. 106. Die bedeutendste unter den eklektischen Schulen ist diejenige, welche zu Bologna, durch die Familie der
1. Caracci gegründet ward. Der eigentliche Stifter dieser Schule ist Lodovico Caracci, (geb. 1555, gest. 1619), ein Schüler des Prospero Fontana und nachmals des Tintoretto in Venedig. Seine Jugend verbrachte dieser Künstler in sehr anhaltenden und strengen Studien, welche der Kunstweise jener Zeit fremd geworden waren und ihm mannigfachen Spott und Verachtung zuzogen. Um so deutlicher fühlte er es, wie wünschenswerth eine Reform, wie nöthig es sei, statt der fessellosen Willkühr jener Manieristen Regeln und verständige Grundsätze in die Kunst einzuführen. Da er jedoch bei einem solchen Vorhaben einen förmlichen Krieg gegen die Uebermacht jener verwilderten Zunft beginnen musste, so sah er sich zuvörderst nach kräftiger Unterstützung um. Er fand dieselbe in der Person seiner beiden Neffen, des Agostino und Annibale Caracci (Agost. 1558 — 1601; Annib. 1560 — 1609). Beide waren Söhne eines Schneiders, Agostino war zum Goldschmied bestimmt, Annibale zu dem Gewerbe des Vaters; Lodovico erkannte das hervorstechende Talent der beiden jungen Menschen für die Malerei, und unterzog sich ihrer künstlerischen Ausbildung.

Digitized by Google

In Gemeinschaft mit ihnen eröffnete er sodann zu Bologna eine Kunstakademie, welche den Namen der Incamminati (Wandrer) führte; sie versahen dieselbe mit den zum Studium nöthigen Mitteln; mit Gypsabgüssen, Zeichnungen und Kupferstichen, sorgten für zweckmässiges Zeichnen und Malen nach dem Nackten, für Unterricht in den theoretischen Fächern der Perspektive, Anatomie u. s. w. und leiteten ihre Schüler mit Klugheit und Liebe, während diese mannigfach von dem Hochmuth der älteren Meister zu leiden gehabt hatten. Trotz des Widerspruchs von Seiten der letzteren wurde die Schule des Caracci von Tage zu Tage mehr besucht, und es währte nicht lange, so mussten die übrigen Kunstschulen der Stadt geschlossen werden. 2.

Naturbeobachtung und Nachahmung der grossen Meister waren die Grundsätze dieser Schule. Letztere geschah so, dass sie entweder die einzelnen Vorzüge jener Meister in Einen Gesammtvorzug zu verschmelzen suchten, oder (auf etwas rohere Weise) dass sie die einzelnen Figuren ihrer Gemälde, ja nach deren besonderem Charakter, in der Weise des einen oder des anderen Meisters malten. Es giebt ein Sonett vom Agostino Caracci, in welchem er den Grundsatz der Schule dahin ausspricht: dass man die Zeichnung der Antike nachahmen müsse, die Farbenbehandlung der Venetianer, das Colorit der Lombarden (d. h. des Leonardo), die Natürlichkeit des Tizian, die Grossartigkeit des Michelangelo, den reinen und erhöhten (*sovrano*) Styl des Coreggio, die edle Symmetrie Raphaels, die Wohlanständigkeit des Tibaldi, die Erfindung des Primaticcio, ein wenig (sic!) von der Grazie des Parmigianino — und dass man das Alles übrigens schon in den Werken des Niccolò dell' Abate vereinigt finde. Ich habe schon vorhin bemerkt, dass aus solchen heterogenen Theilen kein wahrhaftes Ganze entstehen kann. Das Zusammentragen der technischen Vorzüge jener Meister, die das Ergebniss lebendiger und eigenthümlicher Kunstanschauung gewesen waren, konnte — im besseren Falle — wohl zur Regelrichtigkeit und technischen Tüchtigkeit führen, aber kein geistig belebtes Pro- 3.

Digitized by Google

dukt erzeugen. Aeussere Regelrichtigkeit ist der Gesammtcharakter dieser ganzen Schule, und darin besteht allerdings ein grosses Verdienst im Verhältniss zu der nächst vorhergehenden Periode; aber selten findet man in ihr Werke, welche den Stempel eines unbefangenen, wahrhaft erfreulichen Sinnes tragen.

Lodovico Caracci hat im Allgemeinen mehr das Verdienst eines Lehrers als bedeutender selbstständiger Leistungen
4. in der Kunst. Bologna, vornehmlich die Pinakothek, zählt die grösste Anzahl seiner Gemälde, unter denen in der Gesammt-Composition selten etwas Anziehendes und Würdiges gefunden wird; man muss das Tüchtige mehr im Einzelnen aufsu-
5. chen. Zu den trefflichsten unter den Bildern der Pinakothek gehört eine Madonna in einer Engelglorie, auf dem Monde stehend, Franciscus und Hieronymus zu ihren Seiten (aus der Kirche S. M. degli Scalzi); hier ist die Madonna und auch das Kind mit einer eignen Anmuth und mit glücklicher Nachahmung des coreggio'schen Helldunkels gemalt. Sodann eine
6. Geburt Johannis des Täufers mit manchen anziehend naiven
7. Partieen. — Im Kloster S. Michele in Bosco zu Bologna malte er mit seinen Schülern Scenen aus der Geschichte des heil. Benedict und der heil. Cäcilia, welche im Einzelnen ebenfalls manches Schöne, selbst grossartig Anmuthvolle haben.

Agostino Caracci hat im Ganzen weniger gemalt. Er war ein Mann von gelehrter Bildung und leitete den theoretischen Unterricht in der Akademie. Er ist vornehmlich als
8. Kupferstecher berühmt. Unter seinen Gemälden ist das bedeutendste in der Pinakothek von Bologna: der heil. Hieronymus, welcher sterbend das Abendmahl empfängt, (aus der Karthäuserkirche zu Bologna); ein Bild, dem man zwar, wie allem Grossen der Zeit, die Absichtlichkeit der Composition ansieht, das übrigens jedoch in trefflicher Charakteristik durch-

---

§. 106, 7. *Il claustro di S. Michele in Bosco di Bologna, dip. dal famoso Lodovico Caracci e da altri maestri usciti della sua scuola; descr. del Sig. Malvasia. Bologna* 1694.

geführt ist und in der Ausführung des Einzelnen viel Gutes enthält.

Annibale Caracci ist bei Weitem der bedeutendste in dieser Familie. In seinen früheren Werken zeigt sich, in Folge seiner Studien im oberen Italien, vornehmlich Nachahmung des Coreggio, dann des Paolo Veronese; bei seinem späteren Aufenthalt in Rom gewann dagegen der Styl der römischen Schule in seinen Gemälden die Oberhand. In der Pinakothek von Bologna sieht man eins seiner Gemälde (aus der 9.
Kirche S. Giorgio) in welchem die Madonna in der Manier des Paolo Veronese, das Kind und der kleine Johannes in der Manier des Coreggio, Johannes der Evangelist in der Manier des Tizian und die heil. Katharina in der Manier des Parmigianino gemalt sind. — Aehnliche Motive enthält ein grosses 10.
Gemälde des heil. Rochus, welcher Almosen austheilt, in der Dresdner Gallerie, eins seiner berühmtesten Werke. — Am liebenswürdigsten und freisten erscheint Annibale in kleineren Compositionen, namentlich in Madonnen und heiligen Familien. Ein sehr anmuthiges Bild der Art in der Tribune zu 11.
Florenz; ein andres im Museum von Berlin. — Sehr aus- 12.
gezeichnet ist eine Pietà, die er mehrfach wiederholt hat: 13.
der Leichnam Christi im Schoosse der Maria und zwei klagende Engelknaben. Das Bild ist trefflich componirt und namentlich trägt die Maria etwas von der freieren Würde der Meister vom Anfange des Jahrhunderts; ein sehr schönes Exemplar dieses Bildes ist in der Gallerie Borghese zu Rom; ein 14.
andres im Museum von Neapel. — Als Annibale's Hauptwerk bezeichnet man gewöhnlich den grossen Cyklus der Fresko- 15.
malereien, welche er im Palast Farnese zu Rom, besonders in der sogenannten Gallerie dieses Palastes, ausgeführt hat, und in welchem Gegenstände der alten Mythologie dargestellt sind. Und in der That sind diese Werke vor Allen bezeichnend für

---

§. 106, 15. Mehrfach gest., am Wichtigsten: *Galeriae Farnesianae Icones etc. ab Annibale Carracio coloribus expressae a Petro Aquila del. inc. Romae.*

den Standpunkt der Schule: sie enthalten viel Meisterliches in der Zeichnung, im Faltenwurf und in der schönen heiteren Farbe; manche Modellirung, manches Helldunkel ist sehr glücklich ausgeführt. Aber, abgesehen davon, dass man ein sehr absichtliches Studium Raphaels und Michelangelo's bemerkt, so vermisst man vornehmlich das rechte innere Leben, die wirkliche sinnliche Lust, die doch vor Allem in den Gegenständen der Art erfordert wird. Wenn z. B. in der Galathea die u. a. in dem Cyklus dieser Darstellungen vorkömmt, der Composition und Geberde nach zu urtheilen, ein Bild der kühnsten Sinnlichkeit beabsichtigt war, so ist dieselbe wiederum im Ausdruck vollkommen gleichgültig und langweilig. — Dasselbe gilt auch von andren mythischen Darstellungen Anni-
16 bale's, in denen zum Theil (wie in seiner berühmten Bacchantin in der Tribune zu Florenz und im Museum von Neapel) die meisterlichste Behandlung des Colorits gefunden wird. Die Malereien im Palast Farnese sind übrigens auch Annibale's letztes bedeutendes Werk. Der Geiz, mit welchem er bezahlt ward, erregte seinen Verdruss und wirkte nachtheilig auf seine Gesundheit, die sodann durch eine Reise nach Neapel und durch die Verfolgungen, welche er von den dortigen Malern auszustehen hatte, zerstört wurde. Er starb bald nach seiner Rückkehr in Rom.

Ausser seinen Arbeiten im Fache der Historienmalerei ist Annibale auch als einer der ersten zu nennen, welche die Landschaftsmalerei als eine selbständige Gattung behandelten. Doch fehlt seinen Landschaftsbildern zumeist noch der anziehende Reiz späterer Werke; sie tragen mehr das Gepräge
17. geistreicher Dekorationen. Mehrere der Art befinden sich in
18. der Gallerie Doria zu Rom; ein sehr vorzügliches Bild, von höchst energischer Wirkung und poetischer Composition, im Museum von Berlin.

Aus der Schule der Caracci ist eine Reihe bedeutender Künstler hervorgegangen, die sich in verschiedenartiger Eigenthümlichkeit ausgebildet und zum Theil die Meister selbst über-

Digitized by Google

troffen haben. Die vorzüglichsten und berühmtesten sind folgende:

§. 107. Domenico Zampieri, genannt: Dominichino (1581—1641). Ein Künstler, in dessen Werken zu- 1.
weilen, wie bei keinem Meister der Zeit, dieselbe reine Naivetät und freie schöne Auffassung der Natur auftaucht, welche den Zeitgenossen Raphaels eigen war. Aber auch er vermochte sich im Ganzen und Wesentlichen nicht über die hemmenden Regeln seiner Schule zu erheben, und um so weniger, als ihm nicht eine sonderlich reiche Phantasie gegeben zu sein schien. Mannigfach hat er vorhandene Compositionen benutzt, wie namentlich sein berühmtes Gemälde der Communion des 2.
heil. Hieronymus (gegenwärtig in der Gallerie des Vatikans zu Rom) eine Nachahmung von dem erwähnten Gemälde des Agostino Caracci ist; doch ist diese Nachahmung nicht ängstlich und in den einzelnen Köpfen der dargestellten Personen spricht sich eine schöne Individualität aus. Wo begeisterte Zustände, eine höhere Auffassung des Lebens, eine grossartig bewegte Handlung darzustellen waren, erscheint Dominichino kalt, nüchtern und theatralisch berechnet, dagegen sind insgemein die Nebenpersonen des zuschauenden Volkes, die nur einen geringeren Grad der Theilnahme an diesen Darstellungen zu äussern haben, von grosser Anmuth und einer edleren Schönheit. Ein auffallendes Beispiel dieser Art sind die beiden Fresken aus dem Leben der heil. Cäcilia in der Kirche 3.
S. Luigi zu Rom. — Seine schönsten Werke sieht man zu Fano in einer Kapelle des Doms, wo Dominichino Scenen 4.
aus dem Leben der heil. Jungfrau al fresco malte; diese haben zwar bei einem Brande der Kirche durch Rauch gelitten, doch lässt sich hier (vornehmlich in dem am Besten erhaltenen Bilde, welches den Besuch der Maria bei der Elisabeth vorstellt) noch deutlich ein so durchgehender Schönheitssinn, eine solche Reinheit, Klarheit und Milde erkennen, wie vielleicht

---

§. 107, 1. Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc. t. Dominichino.*

5. in keinem andren seiner Werke. — In den Fresken, welche Dominichino zu Grottaferrata, bei Rom, gemalt hat (Geschichten
6. des heil. Nilus), in denen von S. Andrea della Valle zu Rom (besonders den historischen Scenen an dem Gewölbe der Tribune) werden wenigstens im Einzelnen mannigfache Schönheiten bemerkbar, zugleich aber auch die oben gerügten Män-
7. gel. — Die Auswahl seiner grossen Altargemälde, welche sich in der Pinakothek zu Bologna befindet, enthält fast nur theatralische Schaustellungen.

8. Ein andres von Dominichino's trefflichsten Bildern, ein Oelgemälde, befindet sich in der Gallerie Borghese zu Rom und stellt die Diana mit ihren Nymphen dar, welche ein Wettschiessen halten und von denen einige sich baden: eine sehr liebliche Composition, in eigenthümlich reinen Linien und mit trefflich charaktervollen Bewegungen durchgeführt; doch ist auch hier wiederum der Ausdruck der Gesichter nicht mehr in reiner Naivetät gehalten.

Dominichino ward ebenso wie Annibale Caracci nach Neapel berufen, und ebenso von den neapolitanischen Malern, die keinen Fremden aufkommen lassen wollten, verfolgt. Zu
9. seinen bedeutendsten Werken zu Neapel gehören die in der Kapelle des Tesoro im Dome befindlichen. Er starb vor deren Vollendung, wie man vermuthet, an Gift.

Dominichino war zugleich ein vorzüglicher Landschaftmaler. Seine Landschaften haben einen ähnlich dekorativen Charakter wie die des Ann. Caracci, aber sie vereinen damit zugleich auf glückliche Weise Wärme und eine schöne lebendige
10. Heiterkeit. Treffliche Werke der Art in der Villa Ludovisi und in der Gallerie Doria zu Rom.

11. Dominichino hat wenig Schüler gebildet; zu diesen gehört Giambatista Passeri, einer der geachtetsten Geschichtschreiber über italienische Malerei.

---

§. 107, 5. *Picturae Dominici Zampierii quae extant in Sacello sacrae aedi Chryptoferratensi adjuncto. Romae* 1762.

Digitized by Google

§. 108. **Francesco Albani.** (1578—1660.) Dies 1.
ist der Künstler der Zierlichkeit. Er liebt es, heitere Gegenstände zu malen, in denen die Phantasie sich in artiger Spielerei ergeht, Begebenheiten und Gestalten der antiken Mythologie, am Liebsten die Venus und ihre Genossinnen, freundliche Landschaften und Schwärme zierlicher Amorinen, welche die Hauptgruppen seiner Bilder umgeben oder selbst den eigentlichen Gegenstand der Darstellung ausmachen. Doch ist seinen Bildern durchweg, den Landschaften wie den Figuren, nur ein dekorativer Charakter eigen; die Zierlichkeit erhebt sich fast nie zur inneren seelenvollen Grazie, das Spiel fast nie zum wahren Bedürfniss der Lust. Dergleichen Bilder sind in den Gallerieen nicht selten. Kirchliche Darstellungen kommen weniger vor; in solchen jedoch (deren z. B. die Pinako- 2.
thek von Bologna einige enthält) erscheint er, wenn auch ebenfalls nicht als ein tieferer, so doch als ein tüchtiger, von Uebertreibung und Affektation ziemlich freier Künstler. Eine seiner anmuthigsten Compositionen und mehrfach vorhanden, 3.
ist das auf einem Kreuze schlafende Christuskind.

Albani bildete zu Bologna und zu Rom verschiedene Schüler. Die vorzüglichsten derselben sind: **Gio. Batista** 4.
Mola, ein Franzose, ein schlichter und einfacher Künstler, von dem man namentlich tüchtige Portraits kennt. — **Carlo** 5.
Cignani, ein ziemlich unbedeutender Künstler, der nur durch eine flache Anmuth bemerklich wird. Bekannt ist von ihm, unter vielen andern, namentlich ein Bild der Dresdner Gallerie: Joseph und Potiphars Weib. — **Andrea Sacchi**, 6.
der tüchtigste dieser Schule, von dem insbesondere ein in seiner Art treffliches Bild in der Gallerie des Vatikans zu Rom befindlich ist: der heil. Romuald in der Mitte seiner Klostergenossen — nicht gerade grossartig, aber mit edlen Gestalten in schönen weissen Gewändern. Andres von ihm ist ungleich mittelmässiger. — Ein Schüler des Sacchi, um das Ende des siebzehnten Jahrhunderts blühend, war **Carlo Maratta**, ein 7.

---

§. 108, 1. Umrisse bei **Landon**: *Vies et oeuvres etc.; t. Albani.*

Digitized by Google

Künstler von einer beschränkten Tüchtigkeit und flachem Streben nach Idealität. Sein wahrer Ruhm in der Geschichte der Kunst besteht in der Sorgfalt, mit welcher er über Raphaels Fresken zu Rom gewacht und für ihre Reinigung gesorgt hat.

§. 109. Guido Reni. (1575—1642.) Dieser Künstler
1. war mit einem hohen Gefühle für Schönheit, sowohl was die einzelne Form als die harmonische Gruppirung des Ganzen anbetrifft, begabt. Er würde in einer freieren Zeit vielleicht das Höchste geleistet haben; aber gerade in seinen Werken zeigt sich die Befangenheit seiner Zeit am Deutlichsten. Das Ideal, welches er sich schuf, war nicht sowohl die schöne Natur, in einem erhöhteren, reineren Zustande aufgefasst, als vielmehr ein inhaltloses, leeres Abstractum, dem es an der individuellen Belebung, an dem persönlichen Interesse fehlt; der Schönheit seiner Formen, vornehmlich der Köpfe (die meist nach dem Muster der berühmtesten Antiken, namentlich nach denen der Niobiden, gebildet sind), der Gruppirung in seinen Bildern, merkt man die kalte Berechnung des Verstandes an, und nicht eben häufig ringt sich ein lebendiges Gefühl hindurch. — Guido Reni hat einen eigenthümlichen Entwickelungsgang durchgemacht und Werke von sehr verschiedenartiger Beschaffenheit hinterlassen. Die aus seiner früheren Zeit tragen ein imponirendes, fast gewaltsames Gepräge: grandiose mächtige Gestalten, in erhabener Anordnung und mit einer eigenen dunklen Schattengebung, die eine Annäherung an die Weise der Naturalisten, besonders des Caravaggio (von dem ich später sprechen werde) verräth. Als dasjenige unter die-
2. sen Bildern, welches er absichtlich im Style des Caravaggio gemalt hat, wird die Kreuzigung des heil. Petrus, gegenwärtig in der Gallerie des Vatikans zu Rom, genannt; es ist in den schweren gewaltsamen Formen jenes Meisters, aber ohne die demselben eigene Leidenschaftlichkeit, welche ein solches Verfahren motivirt. Sodann dürften hieher einige der bemer-

---

§. 109, 1. Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Guido.*

Digitized by Google

kenswerthesten Bilder der Pinakothek von Bologna zu rechnen 3.
sein. Zunächst die sogenannte Madonna della Pietà, ein grosses Gemälde, dessen obere Hälfte einen Teppich darstellt und auf demselben den Christusleichnam, ausgestreckt liegend, die Mater dolorosa, und zwei klagende Engel zu ihren Seiten; unter dem Teppiche sieht man die Schutzpatrone Bologna's, die minder bedeutend sind. Noch grossartiger ist ein zweites 4.
Bild, den gekreuzigten Heiland darstellend, Maria und Johannes zu den Seiten des Kreuzes; Maria ist hier eine Gestalt voll hoher feierlicher Schönheit, eine von Guido's herrlichsten und würdigsten Schöpfungen. Ein drittes sehr berühmtes Gemälde zu Bologna ist der bethlehemitische Kindermord, mit 5.
schönen Weibergestalten und von lebendig bewegter Composition; aber hier tritt jenes, nur in den allgemeineren Bezügen wirksame Schönheitsgefühl schon sehr bemerklich hervor. Andre Bilder dieser Art, zum Theil zwar ebenfalls sehr berühmt, aber minder bedeutend, übergehe ich, und nenne nur noch ein treffliches Bild dieser früheren Zeit des Künstlers im 6.
Museum von Berlin, welches die beiden Einsiedler Paulus und Antonius, gewaltige Gestalten, die wahren Heroen der Wüste, darstellt.

Später milderte sich dies Streben zum Gewaltsamen, und eine einfachere Natürlichkeit trat an dessen Stelle; doch sind nur wenige Beispiele aus dieser glücklichen Uebergangsperiode erhalten. Das vorzüglichste, leider nicht ganz vollendete Bild 7.
Guido's gehört in diese Periode; es befindet sich im Chore der Kirche S. Martino zu Neapel, wohin der Künstler berufen, und von da er ebenso wie die schon genannten durch die Eifersucht der Neapolitaner vertrieben wurde. Es stellt die Geburt Christi dar und zeigt in den Gestalten der Hirten und Weiber, die zur Anbetung herbeikommen, eine so schöne Naivetät, wie sie in keinem anderen seiner Werke gefunden wird. Ein zweites treffliches Werk ist das grosse Decken- 8.
gemälde in einem Gartenhause des Palastes Rospigliosi zu Rom: Aurora und Phoebus, dessen Wagen von weissen Rossen gezogen wird, und neben dem die Gestalten der Horen

Digitized by Google

einherschreiten; unter letzteren namentlich einige anmuthvolle, schönbewegte Gestalten, und das Ganze in prachtvoll glänzenden Farben. — Den Uebergang in eine minder anziehende Ma-
9. nier bezeichnet bereits ein Gemälde, welches in einer bedeutenden Anzahl von Exemplaren (auf dem Capitol, zu Schleissheim, im Museum von Berlin u. s. w.) vorhanden ist: Fortuna, eine nackte weibliche Gestalt, über der Erdkugel schwebend, während ein Genius sie an Schleier und Haaren zu halten versucht.

Die Werke des ebengenannten Ueberganges zeichnen sich durch eine schöne warme Färbung aus. Die der spätern Zeit tragen ein blasses silbergraues Colorit. In diesen zeigt sich mehr und mehr jene verflachte Idealität in ihrer schlimmsten Ausartung, eine flaue Charakterlosigkeit, das Gepräge einer
10. leeren trivialen Anmuth. Vielleicht das beste unter den Werken dieser Art ist Guido's berühmte Himmelfahrt der Maria, in der Gallerie zu München; namentlich zeichnet sich hier der eine von den Engeln, welche die Madonna emportragen,
11 noch durch eine zarte Anmuth aus. Weniger bedeutend ist ein noch berühmteres Gemälde in der Pinakothek von Bologna: Madonna in der Engelglorie, und unten die Schutzheiligen von Bologna; das Bild führt den Namen „il pallione", — Kirchenfahne, — weil es ursprünglich als Processionsbild diente. — Guido selbst malte in dieser späteren Zeit vielfach leichtsinnig und übereilt; er hatte sich dem Spiel ergeben und suchte nun, zur Deckung seiner oft ungeheuren Spielschulden, so rasch und leicht wie möglich Geld zusammenzuarbeiten. Meist in diese Zeit gehören seine vielen Bilder der Madonna, Kleopatra, Sibyllen u. a. m., dergleichen man in allen Gallerieen wiederfindet.

12. Guido hat eine grosse Menge von Schülern gebildet, die grösstentheils die Manier seiner späteren Zeit nachgeahmt haben. Zu diesen gehören Semenza, Gessi, Domenico Canuti, Guido Cagnacci. Die besseren sind: Simone Cantarini und Gio. Andrea Sirani dessen Tochter und

Schülerin Elisabetta Sirani sich ebenfalls in dieser Weise ausgezeichnet hat.

§. 110. **Gio. Francesco Barbieri, gen. Guercino da Cento (1590—1666.).** Ein Künstler, der, wie es scheint, 1.
nicht unmittelbar zur Schule der Caracci gehört, oder nur kurze Zeit in derselben sich aufhielt, der aber entschieden der Richtung dieser Schule folgte. Sein Entwickelungsgang ist im Allgemeinen dem des Guido Reni zu vergleichen, doch unterscheidet er sich von diesem durch den Ausdruck einer lebendigeren Empfindung, während Guido mehr seinem eigenthümlichen Schönheitsideale folgt. In Guercino's früheren Werken zeigt sich dieselbe Kräftigkeit, dieselbe grössere Derbheit und Schattenfülle, die aber bereits durch eine gewisse Anmuth gemässigt wird. Dahin gehören u. a. ein Paar treffliche Bilder
in der Bologner Pinakothek: der heil. Wilhelm von Aquitanien, 2.
der das Mönchsgewand nimmt; und der heil. Bruno, dem die 3.
heil. Jungfrau erscheint. Ausgezeichnet ist ferner in der Gal-
lerie des Vatikans: Thomas, der Christi Wundenmale berührt, 4.
ein Bild, darin besonders das Profil Christi einen schönen edlen Ausdruck zeigt. Unter anderen zum Theil bedeutenden
Werken dieser Art erwähne ich namentlich noch der Prophe- 5.
ten und Sibyllen, welche Guercino in der Kuppel des Domes
von Piacenza gemalt hat, und der Aurora in einem kleinen 6.
Gartenhause der Villa Ludovisi zu Rom.

In späterer Zeit ging Guercino ebenfalls in eine weichere Manier über, in welcher er einen ungemeinen Reiz in zarter Zusammenstellung der Farben entwickelte. Die Bilder dieser Periode tragen ein gewisses sentimentales Gepräge, das in einigen derselben zu eigenthümlicher Anmuth durchgebildet ist.
Zu den besten dieser Art gehört die Verstossung der Hagar 7.
in der Mailänder Gallerie und eine Sibylle in der Tribune von 8.
Florenz. Sehr häufig jedoch gewinnt in der späteren Zeit

---

§. 110, 1. Jac. Aless. Calvi: *Notizia della vita e delle opere di Gio. Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento.* Bologna 1808.

eine ähnliche Verflachung, wie beim Guido Reni, die Oberhand, die Sentimentalität wird zur widerwärtigen Manier und die Farben blass und verschwimmend. — Auch in Landschaf-
9. ten hat sich Guercino versucht und darin eine schöne saftige Farbe erreicht.

10. Schüler und Nachahmer des Guercino sind mehrere Maler aus der Familie der Gennari.

§. 111. Giovanni Lanfranco (1581—1647.) In
1. diesem Künstler zeigt sich wiederum der Rückschritt zu einem bloss handwerksmässigen Streben, durch Geschicklichkeit und leichte Mittel Wirkung und Aufsehen zu machen. Schroffe Gegensätze von Hell und Dunkel, Gruppirung nach Schullehren, aber nicht wie die darzustellende Handlung solche erfordert, Verkürzungen ohne Noth, blos um ein Zeichnungskunststück zu machen, Gesichter, die bei aller Spannung der Züge nichts ausdrücken — dies Alles bezeichnet das Element in seiner Kunst. Selbst das Studium der Natur zeigt sich in Lanfranco's Bildern vernachlässigt, und die Strenge und Gründlichkeit der Caracci fängt an zu verschwinden; nur eine leichte und heitere Färbung dürfte als etwas Lobenswerthes bei ihm herauszuheben sein. Lanfranco machte übrigens beinah das grösste Glück unter allen Künstlern dieser Schule; namentlich sind mehrere bedeutende Kuppelgemälde von ihm ausgeführt:
2. in S. Andrea della Valle zu Rom, im Tesoro zu Neapel, wo
3. er allein sich gegen die Neapolitaner zu behaupten wusste, u. a. m. —

4. Andre minder berühmte Zöglinge der Caracci'schen Schule sind: Alessandro Tiarini, der sich meist durch eine tüchtige Praktik auszeichnet (die bedeutendste Anzahl seiner Bilder in
5. der Pinakothek von Bologna). — Lionello Spada, ein kräftiger Maler, der sich in der Auffassung und in der Ausfüh-
6. rung mehr zu der Weise der Naturalisten hinneigt. — Giacomo Cavedone, ebenfalls ein tüchtiger Maler (von ihm ein treffliches Gemälde in der bolognesischen Pinakothek.) U. s.
7. w. — Ferner der Landschaftsmaler Gio. Francesco Grimaldi, welcher die dekorative Darstellungsweise, die wir in

Digitized by Google

Annibale's Bildern kennen lernten, nachgeahmt hat (von ihm eine Reihe Landschaftsbilder in der Gallerie Borghese zu Rom; ein gutes Bild im Berliner Museum). Der Fruchtmaler: il Gobbo da' Frutti (der Bucklige von Cortona) U.a.m. 8.

Durch Einwirkung der Caracci'schen Schule soll sich auch 9.
der Modeneser Bartolommeo Schedone gebildet haben, welcher jung im J. 1615 gestorben ist. Er lässt in seinen Werken, namentlich den früheren, ein vorherrschendes Studium des Coreggio erkennen, gegen dessen Zartheit er jedoch in grösserer Schärfe und Strenge zurück steht. Ungleich anziehender erscheint er in denjenigen Werken, welche, frei von dieser Richtung, eine derbe Nachahmung der Natur, nach Art der Naturalisten, zeigen. Mehrere interessante Bilder der 10.
Art, (besonders zwei, in denen Almosen an Arme ausgetheilt werden), besitzt das Museum von Neapel, wo überhaupt die grösste Anzahl von Bildern Schedone's vereinigt ist.

Gio. Batista Salvi, gen. Sassoferrato nach seinem 11.
Geburtsorte, (1605—1685) soll ebenfalls durch Künstler der Caracci'schen Schule gebildet sein; man vermuthet vornehmlich durch Dominichino. Doch hat sich auch dieser Künstler ziemlich selbständig und frei von jener flach-idealen Haltlosigkeit der späteren Sprösslinge der Caracci'schen Schule ausgebildet; er wandte sich vielmehr nicht ohne Glück einer gewissen Nachahmung der älteren Meister, die um den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts blühten, zu, denen er in seiner eigenthümlichen, nur etwas befangenen Milde in der That verwandt erscheint. Seine Bilder sind nicht sonderlich tief, aber schlicht und ansprechend. Sehr häufig hat er Madonnen mit dem Kinde gemalt, und in einzelnen dieser Darstellungen recht Treffliches geleistet; sein berühmtestes Bild ist die Madonna 12.
del Rosario in der Kirche S. Sabina zu Rom.

§. 112. Gleichzeitig mit der Schule der Caracci traten in Italien noch andre eklektische Schulen auf. So die Schule der Campi zu Cremona, die bereits in der Mitte und gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts blühte. Das Haupt dieser Schule ist Giulio Campi, der ursprünglich durch Giulio 1.

Digitized by Google

Romano unterrichtet worden war, hernach aber der Weise der
verschiedenen grossen Meister folgte. Giulio bildete seinen
2. Bruder Antonio, der jedoch mehr manieristische Bestrebun-
3. gen zeigt, und ebenso den Bernardino Campi, einen an-
dern Verwandten, welcher der bedeutendste Meister dieser
Schule ist. Werke von ihnen sieht man besonders zu Cremona.

§. 113. Eine dritte eklektische Schule ist die der Pro-
caccini zu Mailand, die sich durch Begünstigung der Borro-
mäer zu einer grösseren Bedeutung als die vorige erhob. Der
1. Stifter dieser Schule ist Ercole Procaccini. Dieser Künst-
ler, aus Bologna gebürtig und dort gebildet, blühte in der
zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. Er erscheint
in seinen Werken nicht sonderlich bedeutend, aber er zeigte
eine Sorgsamkeit und einen Fleiss, wodurch er vor der ma-
nieristischen Ausartung der Zeitgenossen geschützt und vor-
nehmlich zum Lehrer geeignet ward. — Der bedeutendste
2. Schüler des Ercole war sein Sohn Camillo Procaccini,
dessen Blüthe um den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts
fällt. In seinen Werken zeigt sich, neben dem Studium der
andern Meister, vornehmlich eine Nachahmung Coreggio's und
des Parmigianino, zum Theil mit grossem Glück und verbun-
den mit einer tüchtigen Auffassung der Natur. Doch ist er
sehr ungleich; eine grosse Leichtigkeit in Auffassung und Dar-
stellung verleitete ihn, besonders in den Arbeiten, die er aus-
serhalb Mailand ausführte, zu mannigfachem Missbrauch sei-
nes Talentes. Seine besseren Arbeiten sind in den Kirchen
und in der Gallerie von Mailand vorhanden, und in diesen
zeigt sich eine eigenthümliche Milde der Auffassung, die zu-
weilen an die ansprechende Weise des Sassoferrato erinnert.
3. Bemerkenswerth ist von ihm hier u. a. eine Madonna mit dem
4. Kinde in der Kirche S. M. del Carmine, und eine Anbetung
5. der Könige in der Brera. — Giulio Cesare Procaccini
der Bruder des vorigen, legte sich ebenfalls vornehmlich auf
Nachahmung des Coreggio, die er in kleineren Cabinetbildern
zuweilen nicht ohne Glück erstrebte. Ein gutes Bild der Art
6. befindet sich im Berliner Museum: Joseph, dem der Engel im

Digitized by Google

Traum erscheint. Andres zu Mailand. Doch ist auch er sehr 7.
ungleich und häufig manierirt.

Aus der Schule der Procaccini ist eine bedeutende Anzahl von Zöglingen hervorgegangen, unter denen sich besonders Gio. Batista Crespi auszeichnet: il Cerano nach seinem Geburtsorte genannt (1557—1653). Dieser Künstler hat das Gepräge einer eigenthümlichen, wenngleich nicht ganz manierlosen Kraft und Grossartigkeit. Treffliche Bilder der Art in der Brera zu Mailand, ein sehr tüchtiges Bild im Berliner Museum. — Minder bedeutend ist sein Sohn und Schüler Daniele Crespi, von dem jedoch in der Kirche S. M. 9.
della passione zu Mailand eine Reihe tüchtiger Bildnisse vorhanden ist. — Zu den Zöglingen der Schule der Procaccini, früher bei den Campi's gebildet, ist auch noch Enea Sal- 10.
meggia, genannt: il Talpino, zu rechnen, ein Künstler, der durch eine eigenthümlich schlichte Würde und schöne Nachklänge von den Stylen des Coreggio und des Leonardo da Vinci bemerkenswerth wird. Die Mailänder Gallerie besitzt mehrere seiner Bilder. Später verfiel die Schule in charakterlose Flachheit; in diese Zeit gehört Ercole Pro- 11
caccini der jüngere.

§. 114. In Rom war Federigo Baroccio (aus Urbino, 12.
geb. 1528—1612) zuerst gegen das Streben der Manieristen aufgetreten, indem er sich, ähnlich wie die bisher genannten Künstler, nach den Mustern der grossen Meister, vornehmlich nach Coreggio, zu bilden suchte. Er zeichnet sich, wenn auch nicht durch Tiefe des Inhalts und durch Kraft der Darstellung, so doch durch einen glücklichen Schmelz der Farbe, häufig durch eine zarte idyllische Auffassung, zuweilen auch durch den Ausdruck eines entschiedenen Affektes aus. Als er im Vatikan zu Rom arbeitete, ward ihm von seinen Gegnern mit Gift nachgestellt, so dass er es für gerathen hielt, sich nach seiner Heimath zurückzubegeben und die ihm aufgetragenen Werke dort auszuführen. Diese wurden nach verschiedenen Orten Italiens verbreitet und weckten wiederum mannigfache Nachfolge. Eins seiner bedeutenderen Werke,

Digitized by Google

2. eine grosse Kreuzabnahme, ist im Dome von Perugia; Madonnen und heilige Familien kommen mehrfach vor.

3. Zu seinen Nachfolgern in Rom gehören Cristoforo Roncalli (il Cavaliere delle Pomarance), von dem man dort viele, meist mittelmässige Arbeiten sieht, Gio Baglione u. a.; einige Künstler in Genua u. s. w.

4. Der bedeutendste Nachfolger Baroccio's ist der Florentiner Ludovico Cardi da Cigoli (1559—1613), ein Künstler, der durch ein schönes warmes Colorit ausgezeichnet ist, im Ausdruck dagegen insgemein in Weichlichkeit oder in einen übertriebenen Affekt ausartet. Florenz, namentlich die Gallerie der Uffizien, besitzt viele von seinen Werken. Eins
5. der bedeutendsten, ebenso vorzüglich im Colorit, wie gewaltsam und wirr im Ausdruck des Affektes, ist das Martyrthum des heil. Stephan in den Uffizien. Sehr häufig hat er den
6. heil. Franciscus gemalt, das beste Exemplar in der Gallerie Pitti.
7. — Zu seinen Schülern gehören Gregorio Pagani, Domenico da Passignano, der Römer Domenico Feti (der eine mehr naturalistische Richtung zeigt), u. a. m.

8. Derselben Richtung gehört auch der Florentiner Cristofano Allori an, ein Sohn des früher genannten Alessandro Allori (1577—1621). Dies ist einer der vorzüglichsten Meister seiner Zeit, der sich in einzelnen Werken bedeutend über die herrschende befangene Richtung erhebt, und eine schöne und edle Originalität bekundet. Sein vollendetstes Ge-
9. mälde, welches sich in der Gall. Pitti zu Florenz befindet, stellt die Judith mit dem Haupte des Holofernes dar; es ist ein schönes, prächtig geschmücktes Weib, das im grossartigsten Pathos einherschreitet; das Gesicht hat etwas wunderbar Schönes, Medusenartiges und Alles, was die tiefste Poesie in dem Charakter einer Judith ausdrücken kann: — „süsse Wildheit, düstere Holdseligkeit und sentimentaler Grimm (um die Worte des Dichters zu gebrauchen) rieselt durch die Züge der tödtlichen Schönen." Man sagt, der Künstler habe in dem Leichenhaupte des Holofernes sein eigenes Portrait, in dem der Judith das seiner stolzen Geliebten dargestellt. Es kommen

Digitized by Google

mehrere Wiederholungen von dem Bilde vor: eine, in der Grösse des Originales, in der k. k. Gallerie zu Wien; eine 10.
in kleinen Dimensionen, sehr sauber ausgeführt, in den Uffi- 11.
zien zu Florenz u. s. w. — Auch andre, zum Theil sehr treffliche Werke seiner Hand sind in Florenz, namentlich in 12.
der Gallerie der Uffizien, vorhanden. Andres wiederum ist minder bedeutend.

Ueberhaupt zeigt die florentinische Kunst im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts recht erfreuliche Erscheinungen. Dahin gehört Jacopo da Empoli, der ausgezeichnet in Por- 13.
traitgestalten ist, und besonders Matteo Rosselli. Von 14.
letzterem befindet sich ein Gemälde in der Gallerie Pitti, welches den Triumph des jungen David darstellt und sich in Lebensfrische und heiterer Schönheit den glücklichsten Schöpfungen Dominichino's vortheilhaft anschliesst. Matteo bildete eine grosse Schule, deren bedeutendere Zöglinge Giovanni 15.
di S. Giovanni (gen.: Manozzi), Baldassare Franceschini (Volterrano giov.) und Francesco Furini sind, Künstler, die, wenn sie auch nicht dem Meister gleichkamen, so doch im Einzelnen, namentlich in Portraitbildern, Erfreuliches geleistet haben. Vom ersteren sieht man eine vortreffliche Jägergesellschaft im Palaste Pitti, aber auch das 16.
abgeschmackte Bild einer Venus, welche die Haare des Amor 17.
mit engem Kamme kämmt, in den Uffizien.

Carlo Dolci (1616—1686) stammt ebenfalls aus der 18.
Schule des Matteo Rosselli, ein Künstler, der ungefähr mit seinem Zeitgenossen, dem Sassoferrato, gleichzustellen ist. Auch er hat sich zumeist auf den engeren Kreis der Madonnen und anderer Heiligen beschränkt und in diesen eine eigenthümliche Milde, Anmuth und Zartheit entwickelt. Doch unterscheidet er sich von Sassoferrato durch eine ungleich grössere Sentimentalität in der Auffassung, die in einzelnen Fällen sehr liebenswürdig erscheint, häufig jedoch zu einer widerwärtig süssen Koketterie herabsinkt. Bilder von ihm sind in den Gemäldesammlungen nicht selten. Eine Madonna mit dem 19.
Kinde in der Gallerie Pitti, eine heilige Cäcilia in der Dresd-

20. ner Gallerie (mehrere Wiederholungen an andern Orten), der
21. Evangelist Johannes im Berliner Museum, u. a. m. gehören zu seinen besseren Werken.

§. 115. Im weiteren Verlaufe des siebzehnten Jahrhunderts trat gegen den, ohnedies schon meist abgeschwächten Einfluss der eklektischen Schulen wiederum ein neues manieristisches Bestreben auf, welches allmählig die Oberhand ge-
1. wann. Der Hauptgründer dieser verderblichen Richtung, die es wiederum auf ein möglichst wohlfeiles Ausfüllen grosser Räume absah, war Pietro Berettini da Cortona (1596—1669). Er lebte und arbeitete in Florenz und Rom (hier
2. sind seine allegorischen Malereien an der Decke eines grossen Saales im Palaste Barberini sein Hauptwerk) und hinterliess an beiden Orten eine grosse Anzahl von Schülern, die getreulich in seinem Sinne fortmalten und dem Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts seine Richtung anwiesen. Zu
3. diesen gehören Ciro Ferri, Gio. Francesco Romanelli, u. a. m.

Zweiter Abschnitt.

Naturalisten.

§. 116. Ich habe bereits von der Opposition der Naturalisten gegen die Eklektiker, besonders gegen die Schule der Caracci, gesprochen, eine Opposition, die nicht blos durch den Pinsel, sondern auch, wie wir gesehen haben, mit Dolch und Gift ins Leben trat. Die Naturalisten haben diese ihre Namensbezeichnung von der Auffassung und Darstellung der gemeineren Natur, der sie vorzugsweise in ihren Werken huldigten, erhalten. Doch erscheint bei ihnen eine solche Auf-

---

§. 115, 2. *Barberinae aulae fornix Romae eq. Petri Berettini Cortonensis picturis admirandus. J. J. de Rubeis ed.*

Digitized by Google

fassung nicht bloss zufällig und als Aeusserung einer besonderen Sucht nach Originalität; sie ist im Gegentheil durch eine eigenthümliche Sinnesweise begründet, welche in ihren Werken zuerst mit vollkommener und freilich einseitiger Entschiedenheit in die Kunst eintrat. Die Leidenschaft ist der vorwaltende Grundton in ihren Darstellungen. Die Gestalten, welche sie in ihren Werken dem Beschauer vorführen, sind nicht (wie dies bei den grossen Meistern im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts der Fall war) in einem erhöhten Zustande des Lebens aufgefasst, in welchem die Schönheit als das Band edler Sitte, und die Gefühle des Hasses oder der Liebe als Aeusserungen einer göttlichen Kraft erscheinen. Ihren Gestalten fehlt dieses Band und diese Göttlichkeit, sie sind den irdischen Dämonen hingegeben, und auch, wo in dem Bilde keine bewegte Handlung dargestellt ist, fühlt man es, dass sie der wildesten Aeusserungen des Lebens fähig sind. Aber indem die Naturalisten sich ganz dieser einen Richtung hingaben und das nüchtern verständige Ideal ihrer Zeitgenossen verwarfen, haben sie es zu einer eigenthümlichen künstlerischen Vollendung gebracht, die in ihrer Wirkung auf das Gemüth des Beschauers bei weitem die meisten Werke der Eklektiker übertrifft. Ich möchte ihre Darstellungsweise, wo sie in ihrer ganzen Einseitigkeit auftritt, als eine Poesie des Hässlichen bezeichnen. Daher jene Nachahmung der gemeinen Natur, sofern diese den sinnlichen Begierden unterworfen ist; daher das eigenthümlich scharfe, grelle Licht und die dunklen Schatten (vornehmlich die dunklen Gründe), die in ihren Darstellungen angewandt sind.

§. 117. Der Hauptmeister dieser Richtung ist Michelangelo Amerighi da Caravaggio (1569—1609), ein Künstler, dessen von wilden Leidenschaften bewegtes Leben das Vorbild seiner künstlerischen Thätigkeit war. Er hielt sich meist in Rom auf und ging später nach Neapel, Malta und Sicilien. Seine Werke haben bei aller Gemeinheit der Auffassung doch eine eigenthümliche Grossartigkeit und ein gewisses, fast tragisches Pathos, das sich besonders in den

Digitized by Google

grossartigen Linien der Gewandung ausspricht. Eins seiner
1. Hauptwerke ist eine Grablegung Christi in der Gallerie des Vatikans zu Rom, ein Bild, dem freilich alle höhere Heiligung fehlt, dass gleichwohl indess voll Feierlichkeit ist, nur etwa wie das Leichenbegängniss eines Zigeunerhauptmanns. Ebenso
2. ist die riesenmässige Darstellung einer heil. Familie in der Gallerie Borghese zu Rom auch ein eigenthümlich grossartiges Bild; aber es ist ebenso nur eine abentheuerliche Zigeunerwirthschaft, die man dargestellt sieht. — Ein solcher Widerspruch zwischen Gegenstand und Darstellung fällt natürlich weg, wo keine heiligen Aufgaben vorhanden waren; Caravaggio erscheint am Vollendetsten, wo er Zaubereien, Morde, nächtlichen Verrath u. dgl. zu malen hatte. Eins seiner vor-
3. züglichsten Bilder der Art stellt falsche Spieler dar; es ist in verschiedenen Exemplaren vorhanden, das schönste in der Gallerie Sciarra zu Rom. Auch gehört hieher ein meisterhaf-
4. tes Bild im Berliner Museum, die irdische Liebe vorstellend. Es ist ein Knabe mit Geierflügeln, frech und liederlich in den Formen wie in der Bewegung, der sich von seinem Lager erhebt und Bücher, Musikinstrumente, Lorbeer und andres Geräth des Geistes unter die Füsse tritt.

5. Caravaggio zählt verschiedene Schüler und Nachfolger, unter denen besonders zwei Franzosen ausgezeichnet sind, Monsieur (Moses) Valentin und Simon Vouet. Vom
6. ersteren sieht man in der Gallerie des Vatikans zu Rom das Martyrthum der Heiligen Processus und Martinianus (als Mosaik in der Peterskirche ausgeführt), ein höchst unbedeutendes
7 und schlechtes Bild. — Carlo Saraceno, ein Venezianer, folgte ebenfalls der Weise Caravaggio's, wobei er jedoch den ursprünglichen Einfluss seiner vaterländischen Schule nicht ganz verläugnete.

§. 118. Am Mächtigsten zeigten sich die sogenannten Naturalisten zu Neapel, und sie waren es, welche hier den Meistern der Caracci'schen Schule fortwährend gegenübertra-
1. ten. An der Spitze dieser Künstler stand Giuseppe Ribera, ein Spanier, daher lo Spagnoletto genannt (1593—

Digitized by Google

1656). Dieser Künstler hat sich vornehmlich nach Caravaggio gebildet, doch zeigt er in einigen Werken seiner früheren Zeit, neben manchen Nachklängen spanischer Schule, ein glückliches Studium Coreggio's und der grossen venetianischen Meister, und diesem Studium verdankt er auch in seinen späteren Arbeiten immer noch ein eigenthümlich schönes Leben der Farbe. In der Sakristei von S. Martino zu
Neapel sieht man von ihm eine Abnahme vom Kreuz, wo der 2.
Christusleichnam von den Angehörigen betrauert wird, ein höchst meisterhaftes Bild, welches sich den besten Erzeugnissen der italienischen Kunst anreiht; die Maria namentlich, die hinter dem Leichnam des Sohnes kniet, ist von ausgezeichne-
ter Schönheit. Im Chore derselben Kirche ist ein Abendmahl 3.
von Spagnoletto, das vieles von der Weise des Paolo Veronese zeigt und ebenfalls, vornehmlich in der Gestalt Christi, sehr Treffliches und Schönes enthält. Auch sind noch einige andre Werke dieser seiner liebenswürdigeren Periode zu Nea-
pel vorhanden. — Zumeist aber zeigt sich in seinen Werken 4.
eine wüste abentheuerliche Phantasie, die sich sowohl in seinen vielverbreiteten Brustbildern von Anachoreten, Propheten, Philosophen (alles scharfe knochige Gestalten), als besonders in seinen grösseren geschichtlichen Bildern ausspricht. In diesen waren ihm die grässlichsten Gegenstände die liebsten: Hinrichtungen, Folterungen, Martern aller Art. Ein eigenthümlich
meisterhaftes Bild der Art, welches die Vorbereitungen zu der 5.
Marter des heil. Bartholomäus darstellt, befindet sich im Berliner Museum. Hier wird das Gemüth des Beschauers noch in gewaltsamem Schauer und Grausen angezogen, während anderweitig vorkommende Bilder, die den Heiligen bereits halb geschunden zeigen, freilich nur Widerwillen und Ekel erwekken. Vieles, was in den Gallerieen seinen Namen trägt, rührt übrigens von seinen Schülern her, welche die Weise des Meisters nachahmten und seine Arbeiten häufig copirten.

Gleichzeitig mit Spagnoletto lebten einige andre Künstler zu Neapel, welche mehr der Weise der Caracci folgten, jedoch mannigfach Einflüsse der naturalistischen Richtung in

Digitized by Google

5. sich aufnahmen. Dahin gehören namentlich Bellisario Correnzio, ein Grieche, der ursprünglich zu Venedig, in der
7. Schule des Tintoretto, gebildet war, und Giambatista Caracciolo, — Künstler, deren Werke in Neapel nicht selten sind.

8. Schüler des Caracciolo war Massimo Stanzioni (1585 — 1656), der sich, wie es scheint, insbesondere nach den Werken des Caravaggio und Spagnoletto gebildet hat, an welche Künstler die Mehrzahl seiner Gemälde erinnert. Doch bekundet er in einzelnen Werken einen ungleich edleren Sinn, als alle zu dieser Richtung gehörigen Meister, vornehmlich in den Malereien, mit welchen er die Kapelle des heil. Bruno
9. in S. Martino zu Neapel ausgeschmückt hat. Hier zeigt sich eine grossartige Schönheit und Ruhe, eine edle Einfachheit und Klarheit in den Linien, verbunden mit einer so schönen Farbe, wie es überhaupt in jener Zeit selten gefunden wird. Stanzioni ward übrigens von dem leidenschaftlichen Spagnoletto mit nicht geringerer Erbitterung verfolgt, wie die aus-
10. wärtigen Künstler. Als er in S. Martino einen todten Jesus unter den Marien (über dem Haupteingange) gemalt und das Bild etwas nachgedunkelt hatte, so überredete Spagnoletto die Mönche des Klosters, dasselbe waschen zu lassen, und entstellte es dann mit ätzendem Wasser so, dass Stanzioni keinen Strich zur Widerherstellung daran thun wollte, damit der
11. Welt ein so schändlicher Betrug offenbar bleibe. — Stanzioni hat eine bedeutende Anzahl von Schülern gebildet, unter denen die besseren, wie Domenico Finoglia, Giuseppe Marullo u. a., jedoch mehr sich zur Weise des Spagnoletto neigen.

12. Zu den minder bedeutenden Naturalisten der Zeit gehört auch noch Maria Preti (il Cavalier Calabrese), ursprünglich Schüler des Guercino. Ebenso der Genueser Bernardo Strozzi, genannt: il prete Genovese.

§. 119. Aus der Schule des Spagnoletto gingen ein Paar Künstler hervor, welche wiederum eigenthümliche Rich-

---

§. 118, 9. Das schon mehrfach erwähnte Karthäuserkloster S. Martino auf S. Elmo zu Neapel vereinigt die grössten Schätze der neapolitanischen Schule des siebzehnten Jahrhunderts.

Digitized by Google

tungen der Kunst einführten, Aniello Falcone und Salvator Rosa; letzterer jedoch besuchte jenen Meister nicht lange und bildete sich vornehmlich beim Aniello aus. Aniello Falcone war der erste bedeutende Schlachtenmaler und stiftete eine grosse Schule. Diese hat sich zugleich in der politischen Geschichte bekannt gemacht, indem sie an dem Aufstande des Masaniello gegen die Spanier als eine organisirte Bande, unter dem Namen des Todesbundes (Compagnia della morte), Theil nahm. Nach dem Tode des Masaniello zerstreute sie sich ausserhalb Neapels; Aniello ging nach Frankreich, Salvator nach Rom. 1.

Salvator Rosa (1615—1673) entwickelte eine grosse 2
Vielseitigkeit; er war Historienmaler, Genremaler, Landschaftmaler u. s. w., ausserdem auch Dichter und Musiker. Die grösste Auswahl von Werken seiner Hand findet man in der 3.
Gallerie Pitti zu Florenz. In der Historienmalerei folgte er der Richtung der Naturalisten, die er zum Theil nicht ohne Glück behandelte: zwar sind einzelne Werke der Art nüchtern und unbedeutend, in andern jedoch spricht sich eine eigenthümliche, bedeutsame Leidenschaftlichkeit aus. Das trefflichste dieser Bilder ist die Verschwörung des Catilina in der 4.
Gallerie Pitti. Sehr ausgezeichnet ist Salvator in Portraits, die er ebenfalls nach der Art der Naturalisten auffasst. In der Schlachtenmalerei bildete er die Weise des Aniello Falcone mit grosser Meisterschaft aus und leistete darin im Einzelnen ebenfalls sehr Treffliches.

Im Fache der Landschaftmalerei scheint sich Salvator Rosa besonders nach Claude Lorrain (von dem im folgenden Bande näher die Rede sein wird) gebildet zu haben; man sieht in einzelnen Werken der Art dieselbe idealisirende Auffassungsweise, dieselbe Heiterkeit der Lüfte und einfache Reinheit der Linien, die in Claude's Werken dem Beschauer entgegentreten. Doch fällt in solchen Bildern Salvator's eine gewisse nüchterne Absichtlichkeit auf; schöner und eigenthümlicher entwickelt er sich, wo er wilde Gebirgsgegenden, einsame Schluchten, dichtverwachsene Wälder u. dgl. darstellt, und

Digitized by Google

am schönsten in den Landschaften von geringerer Dimension, in denen eine solche, mehr phantastische Auffassung der Natur auf einen kleineren Raum concentrirt ist, und das Ganze, wenn ich so sagen darf, mehr einen einzelnen Accord, eine geistreiche Andeutung giebt, mehr eine momentane Stimmung ausspricht, als die Durchführung eines grösseren Gedankens. In solchen Landschaften pflegt Salvator sodann auch in der Regel eine eigenthümliche Staffage von Einsiedlern, Räubern, umherziehenden Soldaten u. dgl. anzubringen, welche die allgemeine Stimmung des Bildes, den Ausdruck des Einsamen, Unheimlichen und Grausigen noch entschiedener darlegen helfen. Trefflichste Bilder der Art sind namentlich in der öffent-
5. lichen Gallerie von Augsburg vorhanden. — In andern endlich tritt das Element der Landschaft noch mehr zurück und seine Figuren machen den Hauptgegenstand des Bildes aus. Hier bekundet sich wiederum das Talent des Künstlers, seine phantastisch poetische Auffassungsweise, in seiner ganzen Eigenthümlichkeit. Mehrfach kommt unter diesen Bildern die Darstellung eines büssenden Kriegers vor. Ein sehr schönes
6. Exemplar von kleinerer Dimension und von ganz vorzüglicher Ausführung sah ich im J. 1832 zu Carlsruhe zum Verkaufe ausgestellt; man sah auf dem Bilde einen Baum in einer wilden Gegend, in dessen Zweigen ein hölzernes Kreuz aufgerichtet; darunter einen Krieger, liegend, zum Theil nackt und nur mit dem Helm und einzelnen Eisenschienen bekleidet, an Händen und Füssen gebunden, aber so, dass die Hände gegen das Kreuz hin gefaltet waren. Ein andres ebenfalls sehr treffliches Exemplar, mit mehreren Abänderungen und von et-
7. was grösserer Dimension, befindet sich in der k. k. Gallerie zu Wien.

Salvator Rosa hat ein Paar Landschafter gebildet, den
8. Römer Bartolommeo Torregiani, der, wie der Meister, zuweilen an Claude Lorrain erinnert, und den Neapolitaner
9. Domenico Gargiuoli (Micco Spadaro), der sich auch in kleinen Figurenbildern versucht hat. Von letzterem sieht man viele Gemälde zu Neapel.

Digitized by Google

Jene Richtung auf Genre- und Schlachtenmalerei fand neben den genannten auch noch bei andren Künstlern jener Zeit Anwendung. Vornehmlich ist unter diesen Michelan- 10.
gelo Cerquozzi (Michelangelo delle battaglie) zu nennen, der in Schlachten, besonders aber in der Darstellung niederer Volksscenen höchst ausgezeichnet ist. Ein treffliches Bild von ihm, den Einzug eines Pabstes zu Rom vorstellend, 11.
befindet sich im Berliner Museum. — Schüler des Cerquozzi war der Franzose Jacques Courtois oder Bourguignon 12.
(Jacopo Cortese, Borgognone), der unter den Schlachtenmalern einer der gerühmtesten ist.

Die Energie, welche die neapolitanischen Künstler dieses 13.
Zeitraumes entwickelt hatten, ward durch ihre Nachfolger nicht nachgeahmt. Diese wandten sich vornehmlich zur Richtung des Pietro da Cortona und führten dieselbe leidige Manier auch in die neapolitanische Kunst ein. Dahin gehören der Schnellmaler Luca Giordano, genannt: Fa presto (1632—1705), der sich noch durch warme Färbung auszeichnet; Paolo de Matteis (sein Schüler), Solimena, Conca, u. s. w.

§. 120. Bei den Venetianern zeigt sich im Verlauf des siebzehnten Jahrhunderts mannigfach manieristische Ausartung und Einfluss auswärtiger Kunstbestrebungen; doch blieb bei ihnen die eigenthümliche Richtung ihrer Schule (zumeist im naturalistischen Sinne der Zeit) vorherrschend und förderte im Einzelnen noch manches Gute zu Tage.

Jacopo Palma giov. (1544—etwa 1628), von dessen 1.
Werken Venedig voll ist, zeigt bei aller Handwerksmässigkeit, mit der er arbeitete, doch immer noch viel Talent und schöne Einzelheiten, vornehmlich in den Köpfen. Einige seiner be- 2.
deutendsten Bilder sieht man im Dogenpalast und in der Akademie; vieles Andre in den Kirchen. — Später ist Giovanni 3.
Contarino, der sich zur Nachahmung Michelangelo's hinneigte. — Der Zeitgenoss des Contarino, Carlo Ridolfi, 4.
in dessen Werken man etwas weniger Manier bemerkt, hat

Digitized by Google

sich als Geschichtschreiber der venetianischen Schule grosse Verdienste erworben.

Der bedeutendste, zur venetianischen Schule gehörige
5. Künstler des siebzehnten Jahrhunderts ist der Paduaner Alessandro Varotari, genannt: il Padovanino (1590—1650.) der sich zwar nicht in grossartiger und edler Composition, wohl aber in einer eigenen anziehenden Weichheit der Köpfe
6. auszeichnet. Sein Hauptbild, das Gastmahl zu Kanaan, in der Akademie von Venedig, in der Art des Paolo Veronese componirt, zeichnet sich durch die genannten Vorzüge vortheilhaft aus. — Weniger anziehend ist ein andrer Paduaner,
7. Pietro Liberi. — Auch nimmt der Veroneser Alessandro
8. Turchi, genannt: l'Orbetto, unter den Künstlern dieser Zeit durch die Sanftheit und Anmuth seiner Darstellungen eine nicht unbedeutende Stelle ein.

In der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts wird
9. unter den Malern der venetianischen Schule Gio. Batista Tiepolo bemerklich, ein abentheuerlicher Phantast. Sodann
10. Pietro Rotari von Verona, der sich durch Tüchtigkeit und ein schlichtes einfaches Wesen auszeichnet. — Am wichtigsten
11. jedoch sind die beiden Architekturmaler Antonio Canale und sein Neffe Bernardo Bellotto, welche den Beinamen Canaletto führen. Ihre Stadtprospekte, besonders venetianischer Kanäle, sind tüchtig gemalt und gewähren dem Beschauer mannigfaches Interesse. Bilder der Art kommen ungemein häufig vor.

Dritter Abschnitt.

Neuere Bestrebungen.

§. 121. Im weiteren Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts tritt in die Geschmacksverwirrung der italienischen Kunst wiederum ein strengeres Studium ein, welches vornehmlich

Digitized by Google

durch Ausländer, — durch Winckelmann, der zuerst den Geist
der Antike in seiner tiefen Bedeutsamkeit herauszustellen wusste,
und durch Raphael Mengs, dessen Bilder das Gepräge eines
neuen Eklekticismus tragen, — geweckt wurde. Am bedeu- 1.
tendsten zeigt sich dasselbe in den Werken des Pompeo
Batoni (1708—1787), unter denen namentlich ein Altar-
bild in S. Maria degli angeli zu Rom, den Sturz des Zaube-
rers Simon darstellend, rühmlich zu erwähnen ist.

Indess war dieser neu begonnene Aufschwung nicht von
durchgreifendem Erfolge. — Als um den Schluss des Jahrhun- 2.
derts der französische Maler David als der erste Meister der
neueren Kunst galt, so folgten auch die italienischen Künstler
den durch ihn eröffneten Bahnen. Mannigfache Werke ent-
standen im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts, welche
dasselbe Eingehen auf die Vorbilder der Antike, dieselbe Sce-
nerie der französischen Tragödie (die Hülle, in welcher sich
David's Genius bewegte), erkennen lassen; der Mehrzahl nach
aber nicht viel Bedeutendes. Pietro Benvenuti aus Peru- 3.
gia ist der vorzüglichste unter diesen Künstlern; seine Judith,
welche dem versammelten Volke der Juden das Haupt des 4.
Holofernes zeigt (im Dome von Arezzo), sein Pyrrhus, der
den Priamus bei der Eroberung Troja's tödtet (im Palast Cor- 5.
sini zu Florenz), gehören zu den besseren Arbeiten, welche
überhaupt aus der Schule David's hervorgegangsn sind. Ebenso 6.
ist auch Vincenzio Camuccini zu Rom als einer der
namhaftesten Künstler dieser Richtung zu nennen.

Doch auch diese Richtung ist vorübergegangen, ohne, 7.
wie es scheint, bleibende Resultate für eine neue Blüthe der
Kunst in Italien hinterlassen zu haben. Auf den Ausstellun-
gen neuerer Kunstwerke, denen gegenwärtig der Reisende be-
gegnet, findet er nur Weniges, was seine Aufmerksamkeit zu
fesseln im Stande wäre. Copien nach den grossen Werken
der Vergangenheit, Ansichten der berühmtesten landschaftli-

---

§. 121, 1. Cav. O. Boni: *Elogio del Cav. Pompeo Batoni. Roma* 1787.

Digitized by Google

chen Punkte des Landes, zuweilen Scenen des Volkslebens, wie sie der Reisende gern als Erinnerung an malerisches Costüm in seine Heimath mitnimmt, — Alles mehr krämerische Spekulationen als Erzeugnisse eines lebendigen künstlerischen Dranges, — bilden bei Weitem die Mehrzahl dessen, was die neuste Zeit hervorgebracht hat. Das Wenige, was tüchtig gemacht und geistig belebt ist, steht vereinzelt unter dem Uebrigen da. Italien, über das einst alle Segnung der edelsten schaffenden Kraft, der ganze Zauberborn der Schönheit ausgegossen war, träumt jetzt nur noch von dem Ruhme seiner grossen Vorzeit; es treibt, ein steuerloses Wrack, auf den bewegten Fluten der Gegenwart hin. Die Künste sind ausgewandert, sich eine neue Heimath zu suchen.

Digitized by Google

Orts-Verzeichniss.

I. Italien.

Alzano (unweit Bergamo.)

Lorenzo Lotto §. 96, 32.

Arezzo.

Dom. Pietro Benvenuti §. 121, 4.

Arona (unweit Mailand).

Gaudenzio Vinci §. 65, 25.

Assisi.

S. Francesco. Oberkirche: Giunta Pisano §. 12, 9. — Cimabue §. 15, 1-4. — Giotto §. 20, 9.
Unterkirche: Giotto §. 20, 2. — Giottino §. 22, 2. — Giovanni da Melano §. 23, 1. — Spagna §. 58, 10.

S. Caterina. Martinellus, Matteo de Gualdo und Pietro Antonio di Fuligno §. 56, 1.

Confraternità di S. Francesco. Malerei des 15. Jahrhunderts §. 56, 1. Anm.

Dom. Niccolò Alunno. §. 56, 2.

Die Kirche degli angeli bei Assisi.

Stanza des heil. Franziscus (im Chore der Kirche): Spagna §. 58, 11.

La Bastia (bei Assisi.)

Pfarrkirche. Nicc. Alunno. §. 56, 3.

Bergamo.

S. Spirito. Andrea Previtali §. 52, 25. (Andres von ihm in andren Kirchen.)
In mehreren Kirchen Gemälde von Lorenzo Lotto §. 96, 31.

Bologna.

S. Petronio. Lorenzo Costa §. 60, 13.

S. Giacomo maggiore. Kapelle der Bentivoglj: Lorenzo Costa §. 47, 7. 8. — Fr. Francia §. 60, 2. 3.

S. Cecilia. (Gegenwärtig ein öffentlicher Durchgang hinter S. Giacomo m.) Fr. Francia und dessen Schüler §. 60, 5.

S. Domenico. Klosterhof: Altes Freskobild von Petrus Johannis §. 33, 5.

S. Micchele in Bosco. Lod. Caracci und dessen Schule §. 106, 7.

Kirche des Campo Santo (ausserhalb Bologna). Alte Fresken §. 33, 1.

Pinakothek der Akademie. Giotto §. 20, 13. — Vitale §. 33, 2. — Simone de' Crocefissi §. 33, 3. — Jacobus Pauli §. 33, 4. Anm. — Petrus Lianoris §. 33, 5. Anm. — B. Caterina Vigri §. 33, 7. — Marco Zoppo (?) §. 47, 3. Anm. — Francesco Cossa §. 47, 6. — P. Perugino §. 57, 12. — Fr. Francia §. 60, 1. 6. — Giacomo und Giulio Francia. §. 60, 9. — Guido Aspertini §. 60, 11. — Lorenzo Costa §. 60, 12. — Giuliano Bugiardini §. 64, 10.
Raphael §. 81, 28. — Timoteo della Vite §. 88, 1. — Bagnacavallo §. 88, 5. — Innocenzo da Imola §. 88, 9. 10. — Pellegrino Tibaldi §. 88, 15. — Parmigianino §. 94, 5. — Lod. Caracci §. 106, 4-6. — Agost. Caracci §. 106, 8.

Digitized by Google

— Ann. Caracci §. 106, 9. — Dominichino §. 107, 7. — Fr. Albano §. 108, 2. — Guido Reni §. 109, 3-5. 11. — Guercino §. 110, 2. 3. — Aless. Tiarini §. 111, 4. — Giac. Cavedone §. 111, 6.

BRESCIA.

S. Nazario. Aless. Bonvicino §. 98, 14. (Andres von ihm an andren Orten der Stadt.)
Casa Brugnoli. Girol. Romanino §. 98, 19. (Andres von ihm an andren Orten der Stadt.)

CAPRAROLA.

Gemälde der Zuccari §. 104, 13.

CASTELLAZZO (unfern Mailand).

Refectorium des Klosters. Marco d'Oggione nach Leonardo da V. §. 63, 12.

CORTONA.

Dom. Luca Signorelli. §. 41, 10.
Del Gesù. Luca Signorelli. §. 44, 11.

CREMONA.

In den Kirchen der Stadt zahlreiche Gemälde aus der Schule der Campi. §. 112.

FAENZA.

Dom. Innocenzo da Imola §. 88, 11.

FANO.

Dom. Dominichino §. 107, 4.

FERRARA.

S. Francesco. Garofalo §. 89, 3.
S. Andrea. Garofalo §. 89, 4.

FLORENZ.

S. Ambrogio. Cosimo Rosselli. §. 41, 1. 3.
SS. Annunziata. Vorhof: Aeltere Künstler und Andrea del Sarto §. 70, 3. 4. — Franciabigio §. 70, 16. — Pontormo §. 70, 17. — Rosso §. 71, 1.
Grosser Hof des Klosters: Andrea del Sarto §. 70, 5.
S. M. del Carmine. Kapelle Brancacci: Masolino §. 38, 2. — Masaccio. §. 39, 2. — Filippino Lippi §. 40, 16.
S. Croce. Giotto §. 20, 11. — Taddeo Gaddi §. 21, 2. — Angiolo Gaddi §. 21, 7. — Giottino §. 22, 1.
Refektorium: Giotto §. 20, 10.
Sakristei: Nachfolger des Taddeo Gaddi §. 21, 5. — Niccolà di Pietro §. 26, 3.
Dom. Gaddo Gaddi. §. 16, 3. — Fed. Zuccaro §. 104, 14.
S. Giovanni. Mosaiken der Kuppel §. 12, 2.
Agli Innocenti. Dom. Ghirlandajo. §. 43, 7. — In der Gemäldesammlung dieser Anstalt: Pier di Cosimo §. 64, 1.
S. Lucia (jenseit des Arno). Domenico Veneziano §. 44, 4.
S. Marco. Messbücher von einem Schüler Fiesole's (?) §. 32, 2. — Kapitelsaal, Hof, Corridore und Zellen mit Fresken von Fiesole. §. 32, 8.
S. Maria Maddalena de' Pazzi. Cosimo Rosselli. §. 41, 2. — Kapitelsaal: P. Perugino. §. 57, 7.
S. Maria Novella. Cimabue. §. 14, 2. — Andrea und Bernardo Orcagna §. 25, 7. — Filippino Lippi §. 40, 17. — Dom. Ghirlandajo §. 43, 6.
Kapitelsaal (Kapelle der Spanier): Nachfolger Giotto's §. 24.
Grosser Klosterhof: Paolo Uccello §. 38, 1.
S. Maria Nuova. Kapelle eines kleinen Hofes: Fra Bartolommeo §. 69, 10.
S. Miniato (ausserhalb Florenz). Spinello §. 25, 14.
Ognissanti. Gio. da Melano §. 23, 2. — Dom. Ghirlandajo. §. 43, 3. 4.
Compagnia dello Scalzo. Andrea del Sarto §. 70, 2. — Franciabigio §. 70, 15.
S. Simone. Cimabue (?) §. 14, 3.
S. Trinità. Don Lorenzo §. 32, 10. — Dom. Ghirlandajo §. 43, 5.
Sammlung der Akademie. Cimabue §. 12, 1. — Giotto §. 20, 7. — Taddeo Gaddi §. 21, 3. — Fiesole §. 32, 3. 6. — Gentile da Fabriano §. 34, 4. — Masaccio §. 39, 4. — Fra Filippo Lippi §. 40, 7. 8. — Sandro Botticelli. §. 40, 11. — Dom. Ghirlandajo §. 43, 8. — Fr. Granacci §. 43, 13. — Andrea del Castagno §. 44, 2. — Andrea Verocchio (und Leonardo da Vinci) §. 44, 7. — P. Perugino §. 57, 9. — Lorenzo di Credi §. 64, 6. — Gio. Ant. Sogliani §. 64, 8. — Fra Bartolom-

meo §. 69, 4. 9. — Mariotto Albertinelli §. 69, 14. — Raphael §. 74. 29.

Gallerie der Ufficj. Simone di Martino und Lippo Memmi §. 28, 4. Pietro di Lorenzo §. 28, 7. — Fiesole §. 32, 4. 7. — Masaccio §. 39, 3. — Sandro Botticelli §. 40, 9. 10. 13. — Filippino Lippi §. 40, 20. — Fr. Granacci §. 43, 12. — Antonio Pollajuolo §. 44, 6. — Luca Signorelli §. 44, 13. — Mantegna §. 46, 8. — Alfani §. 58, 16. — Fr. Francia §. 60, 8. Leonardo da Vinci §. 63, 4 (?). 25. — Pier di Cosimo §. 64, 2. 3. — Lorenzo di Credi §. 64, 5. — Bernardino Luini §. 65, 2. — Michelangelo §. 67, 13. — Daniele da Volterra §. 68, 5. — Fra Bartolommeo §. 69, 2. 4. 5. 8. 12. — Mariotto Albertinelli §. 69, 13. — Andrea del Sarto §. 70, 9. — Pontormo §. 70, 18. — Ridolfo Ghirlandajo §. 71, 4. — Raphael §. 74, 10. 26. 28. §. 81, 33. §. 82, 2. 4. — Sodoma §. 91, 13. — Coreggio §. 93, 4. — Tizian §. 97, 4. 22. 23. u. a. m. — Gio. Bat. Moroni §. 98, 16. — Bordone §. 99, 13. — Vasari §. 104, 2. — Ann. Caracci §. 106, 11. 16. — Fr. Albano §. 108, 3. — Guercino §. 110, 8. — Cigoli §. 114, 5. — Crist. Allori §. 114, 11. 12. — Gio. di S. Giovanni §. 114, 17.

Handzeichnungen (ebendas.): Perugino §. 57, 8. — Michelangelo §. 67, 18. 19. — Raphael §. 73, 16.

Gallerie Pitti. Fr. Granacci §. 43, 11. — P. Perugino §. 57, 8. — Michelangelo (?) §. 67, 14. — Fra Bartolommeo §. 69, 7. — Andrea del Sarto §. 70, 7. 8. 10. — Raphael §. 74, 21. 27. §. 80, 3. §. 81. 4. 10. §. 82, 4. 7. 17. 18. Giulio Romano §. 81, 19. (nach Raphael), — Parmigianino §. 94, 4. — Sebast. del Piombo §. 96, 16. — Lorenzo Lotto §. 96, 29. — Tizian §. 97, 23. — Bordone §. 99, 17. — Cigoli §. 114, 6. — Crist. Allori §. 114, 9. — Matteo Rosselli §. 114, 14. — Gio. di S. Giovanni §. 114, 17. — C. Dolce §. 114, 19. — Salvator Rosa §. 119, 3. 4.

In den Zimmern des Grossherzogs. Raphael §. 74, 13.

Pal. Corsini. Pietro Benvenuti §. 121, 5.

S. Salvi (Kloster bei Florenz), Refektorium: Andrea del Sarto §. 70, 6.

FULIGNO.

S. Niccolò. Nicc. Alunno. §. 56, 3. (Andres von demselben an anderen Orten der Stadt).

GENUA.

S. Stefano. Giulio Romano §. 86, 4.
Pal. Doria. Perin del Vaga §. 86, 20.
Pal. Marcellino Durazzo. Paolo Veronese §. 102, 9.

S. GIMIGNANO (unweit Volterra).

Dom. Berna §. 29, 2. — (Minder Bedeutendes von Benozzo Gozzoli). — Kapelle der Beata Fine: Bastiano Mainardi §. 43, 10.

S. Agostino. Benozzo Gozzoli §. 42, 3.

GROTTAFERRATA (unweit Rom).

Dominichino §. 107, 5.

LODI.

S. M. dell' Incoronata. Calisto Piazza §. 98, 12.

LUCCA.

S. Romano. Fra Bartolommeo §. 69, 6. (Andres von ihm in andren Kirchen, namentlich im Dom).
Im herzogl. Schloss. Raphael §. 81, 9.

LUGANO.

Franziskanerkloster degli Angeli. Bernard. Luini §. 65, 10.

MAILAND.

S. Ambrogio. Ambr. Borgognone §. 48, 9. 10.
S. M. del Carmine. Bernard. Luini §. 65, 8. — Camillo Procaccini §. 113, 3.
S. Giorgio al Palazzo. Bernard. Luini §. 65, 9.
S. Maria delle Grazie. Refektorium: Leonardo da Vinci §. 63, 8. 15.
Monastero maggiore. Bernardino Luini §. 65, 7.
S. Nazaro grande. Bernard. Lanino §. 66, 2.

Digitized by Google

S. M. della Passione. Daniele Crespi §. 113, 9.
S. Sebastiano. Bramante §. 48, 5.
S. Sepolcro. Bramantino §. 48, 8.
Gallerie der Brera. Giotto §. 20, 12. — Mantegna §. 46, 9. — Stefano da Ferrara §. 47, 4. — Vincenzio Foppa §. 48, 4. — Bramantino §. 48, 7. — Carlo Crivelli §. 49, 4. — Gentile Bellini §. 52, 10. — Martino da Udine §. 52, 18. — Cima da Conegliano §. 52, 21. — Vitt. Carpaccio §. 53, 9. — Nicc. Alunno §. 56, 4. — Giovanni Sanzio §. 59, 3. — Marco Palmezzano §. 59, 6.
Leonardo da Vinci §. 63, 9. — Cesare da Sesto nach Leonardo da V. §. 63, 21, Anm. — Bernardino Luini §. 65, 5. 6. — Aurel. Luini §. 65, 12. — Marco d'Oggione §. 65, 13. 14. — Andrea Salaino §. 65, 15. 16. — Gaudenzio Ferrari §. 66, 1. — Raphael §. 73, 11. — Timoteo della Vite §. 88, 2. — Giorgione §. 96, 12. — Guercino §. 110, 7. — Camillo Procaccini §. 113, 4. — Giul. Ces. Procaccini §. 113, 7. — Cerano Crespi §. 113, 8. — Salmeggia. §. 113, 10.
Ambrosianische Bibliothek. Miniaturbild des Simone di Martino §. 28, 5.
Gemäldesammlung der Ambros. Bibliothek. Leonardo da Vinci §. 63, 17. — Bernardino Luini §. 65, 1. 4. — Cesare da Cesto §. 65, 21. — Raphael §. 75 (S. 219, Anm.)
Bei Duca Melzi. Perugino und Raphael §. 73, 4.
Bei Duca Scotti. Ces. da Sesto und Bernazzano. §. 65, 22.
—? Leonardo da Vinci §. 63, 16. 19. 20. 21.

MANTUA.

S. Andrea. Lorenzo Costa §. 60, 16. — Fermo Guisoni §. 86, 12.
Herzogl. Palast. Giulio Romano §. 86, 7. 8.
Castello di Corte. Andrea Mantegna §. 46, 1.
Palazzo del Te (ausserhalb der Stadt). Giulio Romano §. 86, 9. — Primaticcio §. 86, 14.

MODENA.

Palazzo della Commune. Niccolò dell' Abbate §. 86, 17.

MONTEFALCO (unweit Fuligno).

S. Fortunato. Benozzo Gozzoli §. 42, 2.
S. Francesco. Derselbe. §. 42, 2.

MONTE ULIVETO MAGGIORE. (Kloster auf dem Wege von Siena nach Rom, bei Buonconvento.)

Grosser Hof des Klosters. Luca Signorelli §. 44, 12. — Sodoma §. 91, 8.

NEAPEL.

S. Angelo a Nilo. Colantonio del Fiore §. 61, 2.
S. Chiara. Francesco di Maestro Simone §. 61, 1.
Dom. Kapelle del Tesoro: Dominichino §. 107, 9. — Lanfranco §. 111, 3. —
S. Restituta (Nebenkirche des Doms): Silvestro de' Buoni §. 61, 11.
S. M. dell' Incoronata. Giotto §. 20, 5. 15.
S. Lorenzo maggiore. Zingaro §. 61, 5.
S. Maria la Nuova. Pietro Donzelli §. 61, 8.
S. Martino (la Certosa) auf S. Elmo. Guido Reni §. 109, 7. — Spagnoletto §. 118, 3. — Massimo Stanzioni §. 118, 9. 10.
Sakristei: Spagnoletto §. 118, 2.
Monte Oliveto. Silvestro de' Buoni §. 61, 12. — Simone Papa giovane §. 104, 23.
S Severino. Antonio d'Amato il vecchio §. 61, 14. — Klosterhof: Zingaro §. 61, 6.
Katakomben (bei S. Gennaro de' poveri) §. 5, 4.
Gemäldegallerie des Museums (agli studj.) Matteo di Giovanni §. 31, 4. — Mantegna §. 46, 10. — Filippo Mazzuola §. 48, 12. — Bart. Vivarini §. 49, 2. — Luigi Vivarini §. 49, 3. — Gio. Bellini §. 52, 6. — Colantonio del Fiore §. 61, 3. — Zingaro §. 61, 4. — Ippolito und Pietro Donzelli §. 61. 7. 9. — Simone Papa §. 61, 10. — Silvestro de' Buoni §. 61, 13. — Cesare da Sesto §. 65, 24. — Mar-

Digitized by Google

cello Venusti nach Michelangelo §. 67, 11. — Michelangelo §. 67, 22. — Raphael §. 81, 16. 17. (8). — Andrea del Sarto nach Raphael §. 82, 8. — Gianfr. Penni §. 87, 1. — Andrea da Salerno §. 87, 4. 5. — Polidoro §. 87, 9. — Garofalo §. 89, 2. — Annibale Caracci nach Coreggio §. 93, 8. — Coreggio §. 93, 10. 12. — Parmigianino §. 94, 3. — Lorenzo Lotto §. 96, 28. — Tizian §. 97, 24. — Ann. Caracci §. 106, 14. 16. — Bartol. Schedone §. 111, 10.
Bibliothek. (Ebendaselbst): Giulio Clovio §. 86, 13.
Königl. Schloss. Raphael §. 74, 2.

ORVIETO.

Dom. Luca Signorelli §. 44, 9.

PADUA.

SS. Annunziata dell' Arena. Giotto §. 20, 8.
S. Antonio (al Santo). Kapelle Felice: Jacopo d'Avanzi §. 33, 4.

PARMA.

Baptisterium. Wandmalereien, um 1230. §. 12, 4.
Dom. Coreggio §. 93, 9.
S. Giovanni. Coreggio §. 93, 7. — Parmigianino §. 94, 6.
S. Paolo. Saal im Kloster: Coreggio §. 93, 6.
Della Steccata. Parmigianino §. 94, 6.
Gallerie. Coreggio §. 93, 5. 13. 17.

PAVIA.

La Certosa. (in der Nähe von Pavia). Bramante §. 48, 6.
Im Besitz des Prof. Scarpa. Raphael (?) §. 82, 20.

PERUGIA.

S. Agostino. Taddeo di Bartolo §. 30. 3.
Dom. Baroccio §. 114, 2.
S. Domenico. Bened. Bonfigli §. 56, 8.
S. Francesco de' Conventuali. P. Perugino §. 57, 13.
Sakristei: Vittore Pisanello (?) §. 36, 1. — Fiorenzo di Lorenzo §. 56, 7. — Bened. Bonfigli. §. 56, 10.
S. Francesco del monte (ausserhalb Perugia). P. Perugino. §. 57, 11.
S. Maria Nuova. Nicc. Alunno (?) §. 56, 6. — P. Perugino §. 57, 3.
S. Pietro. Bened. Bonfigli §. 56, 9. — Adone Doni §. 58, 15.
S. Severo. Innere Kapelle: Raphael §. 74, 7.
S. Tommaso. Giannicola. §. 58, 14.
Collegio del Cambio. P. Perugino §. 57, 10. — Raphael §. 73, 3.
Gemäldesammlung der Akademie. Taddeo di Bartolo §. 30, 1. 2. — Bened. Bonfigli §. 56, 11. — Pinturicchio §. 58, 1. — Giannicola §. 58, 13.
Casa Baldeschi. Raphael (Handzeichnung) §. 73, 17.
Casa Contestabile. Raphael. §. 73, 8.

PESARO.

S. Francesco. Gio. Bellini §. 52, 5.

PIACENZA.

Dom. Guercino §. 110, 5.

PISA.

Dom. Mosaik von Cimabue. §. 14, 4. — Mosaik von Gaddo Gaddi. §. 16, 5.
S. Francesco. Kapitelsaal: Niccolà di Pietro §. 26, 1.
S. Ranieri. Giunta Pisano §. 12, 7.
Campo Santo, Kapelle. Giunta Pisano §. 12, 8. — *Halle*. §. 25. Buffalmaco (?) 2. — Andrea Orcagna: 4. 5. — Bernardo Orcagna: 6. — Pietro Laurati (?) 9. — Simone di Martino (?) 10. — Antonio Veneziano. 11. — Spinello. 12. — Francesco da Volterra. 16. — Pietro di Puccio, 17. — Benozzo Gozzoli §. 42, 4.

PRATO.

Dom. Angiolo Gaddi §. 21, 6. — Fra Filippo Lippi §. 40, 2. 4.
Franziskanerkloster. Niccolà di Pietro §. 26, 2.
Tabernakel in der Nähe von S. Margherita. Filippino Lippi, §. 40, 19.
Casa del Cancelliere. Fra Filippo Lippi §. 40, 5.

RAVENNA.

Mosaiken in den ältesten Kirchen (S. Vitale, S. Apollinare in Classe u. a.) §. 7, 5.

ROM.
Mosaiken in den ältesten Basiliken. §. 7, 1.
S. Andrea della Valle. Dominichino §. 107, 6. — Lanfranco §. 111, 2.
S. Agostino. Raphael. §. 80, 2.
Araceli. Pinturicchio §. 58, 4.
S. Calisto. Handschrift mit Miniaturen §. 8, 2.
S. Caterina di Siena. Timoteo della Vite §. 88, 3.
S. Clemente. Kapelle der heil. Katharina: Masaccio §. 39, 1.
S. Giovanni in Laterano. Jacobus Torriti §. 16, 1.
S. Luigi de' Francesi. Dominichino §. 107, 3.
S. Maria degli Angeli (la Certosa.) Pompeo Batoni §. 121, 1.
S. Maria Maggiore. Mosaiken des Schiffs §. 7, 4. — Jacobus Torriti. §. 16, 2. — Gaddo Gaddi §. 16, 4.
S. Maria sopra Minerva. Filippino Lippi §. 40, 18. — Raffaellino del Garbo §. 71, 6.
S. Maria della Pace. Raphael §. 80, 1.
S. Maria in Trastevere. P. Cavallini §. 22, 3.
S. Onofrio. Piuturicchio §. 58, 3. — Baldass. Peruzzi §. 91, 21.
Oberer Corridor: Leonardo da Vinci §. 63, 29.
S. Pietro. Giotto §. 20, 4.
S. Sabina. Sassoferrato §. 111, 12.
S. Trinità de' monti. Daniele da Volterra §. 68, 4.
S. Vincenzo alle tre fontane (ausserhalb Roms). Nach Raphael §. 79.
Vatikan. Museum der christlichen Alterthümer. §. 5, 1.
Bibliothek. Handschrift mit Miniaturen §. 8, 1.
Sixtinische Kapelle. Sandro Botticelli §. 40, 15. — Cosimo Rosselli. §. 41, 4. — D. Ghirlandajo. §. 43, 2. — Luca Signorelli §. 44, 8. — P. Perugino §. 57, 4. — Michelangelo §. 67, 4-10.
Paulinische Kapelle. Michelangelo §. 67, 12.
Kapelle des heil. Laurentius. Fiesole §. 32, 9.
Die Stanzen. Raphael §. 75.
Die Logen. Raphael. §. 76.
Zimmer Pius V. Raphaels Tapeten (gli arazzi) §. 77; 78.
Appartamento Borgia. Pinturicchio §. 58, 5.
Gemälde-Gallerie des Vatikans. Mantegna §. 46, 7. — Melozzo da Forlì §. 48, 2. — Schule des Perugino (Raphael, Spagna) §. 73, 10. — Raphael §. 73, 13. 14. §. 74, 23. §. 81, 25. 35. — Giulio Romano und Fr. Penni, §. 81, 36. — Dominichino §. 107, 2. — Andrea Sacchi §. 108, 6. — Guido Reni §. 109, 2. — Guercino §. 110, 4. — Caravaggio §. 117, 1. — M. Valentin §. 117, 6.
Kapitol. Pal. de' Conservatori. Pinturicchio §. 58, 2.
Gallerie des Kapitols. Lod. Mazzolini §. 47, 13. — Coreggio (?) §. 93, 11. — Guido Reni §. 109, 9.
Palazzo Quirinale. Melozzo da Forlì §. 48, 1.
Pal. Albani. P. Perugino §. 57, 6.
Pal. Barberini. Raphael. §. 82, 3. — Tizian §. 97, 34. — P. Berettini da Cortona §. 115, 2.
Pal. Borghese. Andrea del Sarto §. 70, 12. — Raphael §. 74, 22. §. 82, 24. (?) — Garofalo §. 89, 1. — Coreggio §. 93, 30. — Giorgione §. 96, 4. — Tizian §. 97, 30. — Pordenone §. 99, 1. — Ann. Caracci §. 106, 13. — Dominichino §. 107, 8. — Fr. Grimaldi §. 111, 7. — Caravaggio §. 117, 2.
Pal. Doria. Lod. Mazzolini §. 47, 12. — Schüler des Leonardo da V. nach Raphael §. 82, 13. — Raphael (?) §. 82, 23. — Ann. Caracci §. 106, 17. — Dominichino §. 107, 10.
Pal. Farnese. Annib. Caracci §. 106, 15.
Sammlung des Kardinal Fesch. Raphael §. 73, 12. (Ausserdem Fiesole, Guido Reni, namentlich viele Holländer.)
Pal. Massimi. Daniele da Volterra §. 68, 6.
Pal. Rospigliosi. Guido Reni §. 109, 8.
Pal. Sciarra. Leonardo da Vinci §. 63, 30. — Raphael §. 82, 9. — Tizian §. 97, 5. — Caravaggio §. 117, 3.
Farnesina. Raphael §. 83, 2. 3. — Giulio Romano §. 86, 3. — Sodoma §. 91, 9. — Baldass. Peruzzi §. 91, 20. 23.

Digitized by Google

Villa Lanti. Giulio Romano §. 86, 2.
Villa Ludovisi. Dominichino §. 107, 10. — Guercino §. 110, 6.
Raphaels Villa. Raphael §. 83, 6.
Villa Spada. Raphael §. 83, 5.

SARONO.

Bernard. Luini. §. 65, 11.

SIENA.

S. Agostino. Matteo di Giovanni §. 31, 3.
S. Bernardino. Jac. Pacchiarotto §. 91, 6. — Sodoma §. 91, 11. — Dom. Beccafumi §. 91, 16.
S. Caterina. Jac. Pacchiarotto §. 91, 5.
Dom. Duccio §. 17, 1. — Dom. Beccafumi §. 91, 19. (Fussboden).
Sakristei: Duccio §. 17, 2. — Pietro di Lorenzo §. 28, 8.
Libreria: Liberale (Messbuch) §. 54, 5. — Pinturicchio §. 58, 6. — Raphael §. 73, 15.
S. Domenico. Guido von Siena. §. 12, 5. — Matteo di Giovanni §. 31, 2. — Sodoma §. 91, 10.
Fonte Giusta. Bernardino Fungai §. 91, 3. — Baldass. Peruzzi §. 91, 22.
Palazzo pubblico. Spinello §. 25, 13. — Simone di Martino §. 28, 3. — Ambrogio di Lorenzo §. 29, 1. — Taddeo di Bartolo §. 30, 5. 6. — Sodoma §. 91, 12. — Dom. Beccafumi §. 91, 18.
Gallerie der Akademie. Duccio §. 17, 3. — Taddeo di Bartolo §. 30, 4. — Andrea del Brescianino §. 91, 2. — Jac. Pacchiarotto §. 91, 4. — Maestro Riccio §. 91, 15. — Dom. Beccafumi §. 91, 17.

SPELLO.

Dom. Pinturicchio §. 58, 7.
S. Andrea. Pinturicchio §. 58, 8.

SPOLETO.

Dom. Solsernus. §. 12, 3. — Fra Filippo Lippi §. 40, 3.
Pal. pubblico. Spagna §. 58, 12.

TOLENTINO.

S. Niccolà. Alte Fresken §. 34, 1.

TREVISO.

S. Niccolà. Sebast. del Piombo §. 96, 18.

TURIN.

Königl. Gallerie. Raphael §. 81, 6.

URBINO.

S. Andrea. Raphael §. 73, 2.
S. Francesco. Giovanni Sanzio §. 59, 2.
Vaterhaus Raphaels. Raphael §. 73, 1.
Timoteo della Vite §. 88, 4.

VAPRIO (unweit Mailand.)

Francesco Melzi §. 65, 19.

VENEDIG.

S. Francesco della Vigna. Fra Antonio da Negroponte §. 35, 7. — Piermaria Pennacchi §. 52, 14. — Girol. di S. Croce §. 52, 23. — Bat. Franco, §. 100, 2.
S. M. de' Frari. Bart. Vivarini §. 49, 1. — Marco Basaiti §. 53, 1. — Tizian §. 97, 13. — Bernardino Licinio §. 99, 8.
In der Sakristei: Gio. Bellini §. 52, 1.
S. Giovanni Crisostomo. Gio. Bellini §. 52, 3. — Sebast. del Piombo §. 96, 12.
S. Giovanni e Paolo. Bart. Vivarini §. 49, 1. — Giovanni Bellini §. 52, 4. — Rocco Marconi §. 96, 25. — Lorenzo Lotto §. 96, 30. — Tizian §. 97, 16. — Tintoretto §. 101, 3. — Leandro Bassano §. 103, 4.
Ch. dei Gesuiti. Tizian §. 97, 18.
S. Marco. Mosaiken §. 12, 1.
Ch. del Redentore. Gio. Bellini §. 52, 4.
S. Rocco. Pordenone §. 99, 6.
Scuola di S. Rocco. Tintoretto §. 101, 8.
S. M. della Salute. Sakristei: Pierfr. Bissolo §. 52, 15.
S. Zaccaria. Gio. Bellini §. 52, 2.
Innere Kapelle: Gio. ed Antonio da Murano §. 35, 10.
Dogenpalast. Tizian §. 97, 20. — Marco Vecellio §. 98, 3. — Batista Franco §. 100, 1. — Tintoretto §. 101, 9. — Paolo Veronese §. 102, 11. 13. — Francesco Bassano §. 103, 3. — Palma giovane §. 120, 2.
Gemäldesammlung der Akademie. Niccolò Semitecolo §. 35, 1. — Lorenzo Veneziano, 2. — Micchele Onoria, 3. — Michiel Giambono, 5. — Giovanni ed Antonio da Murano, 8. 9. — Bart. Viva-

Digitized by Google

rini §. 49, 1. — Luigi Vivarini §. 49, 3. — Antonello da Messina §. 51, 3. — Gio. Bellini §. 52, 4. — Gentile Bellini §. 52, 8. 9. — Pierfr. Bissolo. §. 52, 11. — Martino da Udine §. 52, 17. — Girol. di S. Croce. §. 52, 22. — Vincenzio Catena §. 52, 24. — Cima da Conegliano §. 52, 30. — Marco Basaiti §. 53, 2. 3. 4. — Vittore Carpaccio §. 53, 6. 7. 8. — Giovanni Mansueti. §. 53, 11. — Lazz. Sebastiani §. 53, 11. — Bart. Montagna §. 54, 1.

Giorgione §. 96, 9. — Palma vecchio. §. 96, 21. 22. — Rocco Marconi §. 96, 26. — Tizian §. 97, 6. 9. 40. — Bonifazio §. 98, 6. Dom. Campagnola §. 98, 8. — Gio. Bat. Moroni §. 98, 16. — Pordenone §. 99, 4. 5. — Bordone §. 99, 14. 15. — Tintoretto §. 101, 4. 7. — Paolo Veronese §. 102, 7. — Palma giovane §. 120, 7. — Padovanino §. 120, 6.

Gallerie Manfrini. Niccolà di Pietro (Venetianer) §. 35, 4. — Jacobello de Flore §. 35, 6. — Fr. Squarcione §. 45, 3. — Marco Zoppo §. 47, 3. — Gio. Bellini §. 52, 4. — Pierfr. Bissolo §. 52, 12. — Girol. di S. Croce §. 52, 20. 21. — Andrea Previtali §. 52, 26. — Cesare da Sesto §. 65, 23. — Gaudenzio Vinci (?) §. 65, 25, Anm. — Giulio Romano §. 86, 10. — Giorgione §. 96, 2. 10. — Tizian §. 97, 3. 11. 35. — Geron. Savoldo §. 98, 10. — Gio. Bat. Moroni §. 98, 16. — Pordenone §. 99, 2. — Bordone §. 99, 13. 16.

Pal. Barbarigo. Tizian §. 97, 29.

Sammlung des Hrn. Craglietto. Gentile da Fabriano §. 34, 5. — Paolo Veronese §. 102, 12.

Verona.

S. Anastasia. Liberale §. 54, 4. — Francesco Morone §. 54, 6. — Girolamo da Libri §. 54, 9.

Dom. Liberale §. 54, 2. — Fr. Torbido il moro §. 96, 20. — Tizian §. 97, 10.

S. Eufemia. Stefano da Zevio §. 36, 1. — Carotto §. 92, 3. 4.

S. Fermo. Stefano da Zevio §. 36, 1. — Vittore Pisanello. §. 36, 3. — Liberale §. 54, 3.

S. Zeno. Mantegna. §. 46, 6.

Palazzo del consiglio. Gemäldegallerie: Turonus §. 36, 2. — Vittore Pisanello §. 36, 4. — Fr. Squarcione §. 45, 4. — Girolamo dai Libri §. 54, 10. 11. — Tizian §. 97, 21. — Niccolò Giolfino u. a. §. 102, 1.

Haus zu Verona. Francesco Morone. §. 54, 7.

II. Deutschland.

Augsburg.

Oeffentliche Gallerie. Salvator Rosa §. 119, 5.

Berlin.

Gemäldegallerie des Museums. Giotto §. 20, 7. — Taddeo Gaddi §. 21, 4. — Gritto da Fabriano §. 34, 2. — Fra Filippo Lippi §. 40, 6. — Sandro Botticelli §. 40, 12. — Andrea del Castagno §. 44, 3. — Luca Signorelli §. 44, 14. — Marco Zoppo §. 47, 2. — Cosimo Tura §. 47, 5. — Lodovico Mazzolini §. 47, 11. — Domenico Panetti §. 47, 14. — Ambrogio Borgognone §. 48, 11. — Bart. Vivarini §. 49, 2. — Luigi Vivarini §. 49, 3. — Carlo Crivelli §. 49, 4. — Rugerius §. 49, 5. — Antonello da Messina §. 51, 1. — Gio. Bellini §. 52, 7. — Pierfr. Bissolo §. 52, 13. — Andrea Cordelle Agi §. 52, 16. — Girol. di S. Croce §. 52, 19. — Andrea Previtali §. 52, 27. — Cima da

Digitized by Google

Conegliano §. 52, 28. 29. — Marco Marcone §. 52, 32. — Marco Basaiti §. 53, 5. — Vitt. Carpaccio §. 53, 10. — Bart. Montagna §. 54, 1. — Francesco Morone §. 54, 8. — P. Perugino §. 57, 2. — Rocco Zoppo §. 58, 17. — Giovanni Sanzio §. 59, 4. — Marco Palmezzano §. 59, 5. — Fr. Francia §. 60, 4. — Giacomo und Giulio Francia §. 60, 9. — Amico Aspertini §. 60, 10. — Lorenzo Costa §. 60, 14. 15. — Pier di Cosimo §. 64, 4. — Lorenzo di Credi §. 64, 7. — Gio. Ant. Sogliani §. 64, 9. — Giuliano Bugiardini §. 64, 10.

Giovanni Beltraffio §. 65, 18. — Franc. Melzi §. 65, 20. — Bernard. Lanino §. 66, 3. — Sebastian del Piombo §. 67, 20. — Fra Bartolommeo und Mariotto Albertinelli §. 69, 14. — Andrea del Sarto §. 70, 12. — Pontormo §. 70, 19. — Raffaellino del Garbo §. 71, 5. — Raphael §. 73, 6. 7. 9. §. 74. 16. Nach Raphael §. 81, 8; 82, 6. — il Pistoja §. 87, 2. — Bagnacavallo §. 88, 7. — Innocenzo da Imola §. 88, 12. — Coreggio §. 93, 27. 28. — Palma vecchio §. 96, 23. — Lor. Luzzo da Feltre, Gio. Paolo l'Olmo §. 96, 27. — Tizian §. 97, 37. — Franc. Vecellio §. 98, 1. — Geron. Savoldo §. 98, 11. — Pordenone §. 99, 7. — Bernardino Licinio §. 99, 9. — Tintoretto §. 101, 5. — Ann. Caracci §. 106, 12. 18. — Guido Reni §. 109, 6. 9. — Fr. Grimaldi §. 111, 7. — Giul. Ces. Procaccini §. 113, 6. — Cerano Crespi §. 113, 8. — C. Dolce §. 114, 21. — Caravaggio §. 117, 4. — Spagnoletto §. 118, 5. — Michelangelo Cerquozzi §. 119, 11.

Gallerie des Königl. Schlosses. Nach Michelangelo §. 67, 15. 23.

Gallerie des Grafen A. Raczynski. Gir. Siciolante da Sermoneta §. 104, 11.

Darmstadt.

Grossherzogl. Gallerie. Raphael. §. 81, 23.

Dresden.

K. Gemäldegallerie. Leonardo da Vinci §. 63, 28. — Andrea del Sarto §. 70, 14. — Raphael §. 81, 27. — Giulio Romano §. 86, 5. — Niccolò dell'Abbate §. 86, 15. — Bagnacavallo §. 88, 6. — Dosso Dossi §. 89, 5. — Coreggio §. 93, 3. 18-22. — Giorgione §. 96, 8. — Tizian §. 97, 8. 14. 24. — Paolo Veronese §. 102, 8. 10. — Annib. Caracci §. 106, 10. — C. Cignani §. 108, 5. — C. Dolce §. 114, 20.

Gemäldesammlung des Hrn. von Quandt. Sandro Botticelli §. 40, 14.

Leipzig.

Im Besitz des Baron Speck von Sternburg. Raphael §. 82, 10.

Muenchen.

Im Besitz des Königs. Raphael §. 74, 14. §. 81, 5.

Gallerie. Fr. Francia §. 60, 7. — Nach Michelangelo §. 67, 17. — Andrea del Sarto §. 70, 12. — Raphael §. 74, 18. §. 81, 1 — Giorgione §. 96, 3. — Tizian §. 97, 31. 36. — Bordone §. 99, 13. — Guido Reni §. 109, 10.

Hofbibliothek. Handschrift mit Miniaturen. §. 8, 4.

Leuchtenberg'sche Gallerie. Bossi nach Leonardo da V. §. 63, 13. — Giorgione §. 96, 6. — Tizian §. 97, 15.

Beim Grafen Rechberg. Raphael. §. 74, 4.

Schleissheim. Guido Reni §. 109, 9.

Wien.

K. K. Gallerie im Belvedere. Thomas de Mutina §. 36, 6. — Fra Bartolommeo §. 69, 11. — Fra Paolo da Pistoja §. 69, 16. — Andrea del Sarto §. 70, 12. — Raphael §. 74, 9. §. 81, 22. 29. — Pellegrino Tibaldi §. 88, 16. — Coreggio §. 93, 29; 33. — Giorgione §. 96, 5. — Palma vecchio §. 96, 24. — Tizian §. 97, 7. 24 — Andrea Schiavone §. 98, 7. — Pordenone §. 99, 3. — Bordone §. 99, 13. — Crist. Allori §. 114, 10. — Salvator Rosa §. 119, 7.

Ambraser Sammlung. Mosaik nach Leonardo da V. §. 63, 14.

Digitized by Google

Gallerie Esterhazy. Bernardino Luini (dort Leonardo da V. genannt) §. 65, 3. — Bordone § 99, 13.

III. Niederlande.

BRUESSEL.

Gemäldesammlung des Prinzen von Oranien. Leonardo da Vinci §. 63, 31. — Raphael §. 82, 19.

UTRECHT.

Sammlung des Hrn. van Ertborn. Antonello da Messina §. 51, 2.

IV. Frankreich.

PARIS,

Museum. Fiesole §. 32, 5. — Mantegna §. 46, 3. 4. — Leonardo da Vinci §. 63, 16. 26. 33. 34. 35. — Raphael §. 74, 11. 24. 25. §. 81, 12. 13. 15. 23. 30. 31. 33. §. 82, 12. 14. 15. 16. 22. (?) — Giulio Romano §. 86, 11. — Coreggio §. 93, 11. 31. — Giorgione §. 96, 11. — Tizian §. 97, 12. 17. — Paolo Veronese §. 102, 6.

Bibliothek. Handschrift mit Miniaturen. §. 8, 3.

VERSAILLES.

Raphael §. 74, 12.

FONTAINEBLEAU.

Rosso. §. 71, 2. — Primaticcio §. 86, 15. — Nicc. dell' Abbate §. 86, 16.

V. England.

LONDON.

National-Gallerie. Leonardo da Vinci §. 63, 32. — Coreggio §. 93, 25. — Giorgione §. 96, 7. — Sebast. del Piombo §. 96, 15. — Tizian §. 97, 28.

Akademie. Leonardo da Vinci §. 63, 11. 23.

K. Palast von Kensington. Nach Michelangelo §. 67, 21. 23.

Hamptoncourt. Mantegna §. 46, 2. — Raphael §. 77.

Bridgewater oder *Stafford-Gallerie.* Raphael §. 74, 8. §. 81, 8. 11. — Tizian §. 97, 26. 27.

Gallerie des Herzogs von Wellington. Nach Michelangelo §. 67, 19. — Coreggio §. 93, 23.

Im Besitz des Hrn. Coesvelt. Raphael §. 81, 3. — Tizian §. 97, 38.

Im Besitz des Lord Garvagh. Raphael §. 81, 2.

Im Besitz des Herzogs von Grafton. Raphael (?) §. 82, 21.

Im Besitz des Marquis von Londonderry. Coreggio §. 93, 24. 32.

Im Besitz des Hrn. Rogers. Raphael §. 81, 7.

Kunsthändler Neuwenhuys. (1833) Raphael §. 74, 15. §. 81, 21.

Kunsthändler Woodburn. (1833) Leonardo da Vinci §. 63, 10. 21. — Nach Michelangelo §. 67, 16.

BATH.

Im Besitz des Hrn. Beckford. Raphael §. 74, 20.

CAMBRIDGE.

Fitzwilliam-Museum. Tizian §. 97, 25.

LANDSITZE.

Blenheim. (Landsitz des Herzogs von Marlborough.) Raphael §. 74, 5.

Bowood. (Landsitz des Marquis von Lansdown.) Raphael §. 74, 6.

Digitized by Google

Holkham. (Landsitz des Grafen Leicester.) Kopie nach Michelangelo's Karton §. 67, 2. Anm.

Penshangar. (Landsitz des Lord Cowper.) Raphael §. 74, 17.

Stratton. (Landsitz des Sir Th. Baring.) Raphael §. 81, 20. — Sebast. del Piombo §. 96, 17.

Warwick-Castle. Raphael §. 82, 11.

VI. Russland.

St. Petersburg.

Gallerie der Eremitage. Leonardo da Vinci §. 63, 22. — Raphael §. 74, 19. 24. — Coreggio §. 93, 11. — Sebast. del Piombo §. 96, 14.

VII. Spanien.

Im Museum von Madrid und im Eskurial: Raphael §. 81, 14. 18. 24. 26. 34. — Coreggio §. 93, 26. — Tizian §. 97, 39.

Digitized by Google

Verzeichniss der Künstlernamen.

Seite

A.

Abbate, Niccolò dell' . . . 272.
Agi, Andrea Cordelle . . . 123.
Alamanno, Giovanni . . . 85.
Albani, Francesco . . . . 339.
Albertinelli, Mariotto . . . 189.
Alfani, Domenico di Paris 137, 279.
— , Orazio . . . . 137, 279.
Allegri, Antonio . . . . . 286.
— , Pomponio . . . . 297.
Allori, Alessandro . . . . 326.
— , Cristofano . . . . 348.
Alunno, Niccolò . . . . 129.
Amalteo, Pomponio . . . 317.
Amato, Antonio d'. . . . . 146.
Amerighi, Michelangelo . . 351.
Anselmi, Michelangelo 283, 297.
Arpino, il Cavalier d' . . . 328.
Aspertini, Amico . . . . 142.
— , Guido . . . . . . 142.
Assisi, Tiberio d' . . . . 137.
Avanzi, Jacopo d' . . . . 80.

B.

Bacchiacca . . . . 137.
Bagnacavallo . . . . . . 275.
Baldovinetti, Alessio . . . 99.
Barbacelli, Bernardino. . . 326.
Barbarelli, Giorgio . . . . 300.
Barbieri, Gio. Francesco . 343.
Baroccio, Federigo . . . 347.
Bartolo, Domenico di . . . 75.
— , Taddeo di . . . . 74.
Bartolommeo, Fra . . . . 186.
Basaiti, Marco . . . . . 124.
Bassano, Francesco . . . 324.
— , Jacopo . . . . . 323.
— , Leandro . . . . . 324.
Batoni, Pompeo . . . . . 359.
Beccafumi, Domenico . . 283.
Belliui, Gentile . . . . . 122.
—, Giovanni . . . . . 121.

Seite

Bellotto, Bernardo . . . 358.
Beltraffio, Gio. Ant. . . . 168.
Benvenuti, Giambat. . . . 278.
— , Pietro . . . . 359.
Berna . . . . 73.
Bernazzano . . . . 169.
Bissolo, Pierfrancesco . . 122.
Bologna, Simone da . . . 80.
Bonfigli, Benedetto . . . . 131.
Bonifazio Veneziano . . . 313.
Bonvicino, Alessandro . . 314.
Bordone, Paris . . . . . 317.
Rorgognone, Ambrogio . . 115.
— (Bourguignon), Jacopo 357.
Botticelli, Sandro . . . . . 94.
Bramante . . . . 115.
Bramantino . . . . 115.
Brescia, il Moretto di . . . 314.
Brescianino, Andrea del . . 281.
— , Giovita . . . . . . 316.
Bronzino, Angiolo . . . . 326.
Brusasorci . . . . 320.
Buffalmaco, Buonamico . 58, 66.
Bugiardini, Giuliano . . . 165.
Buonaccorsi, Pierino . . 272.
Buonarotti, Michelangelo . 171.
Buoni, Silvestro de' . . . 146.

C.

Cagnacci, Guido . . . . 342.
Calabrese, il Cavalier . . . 354.
Caldara, Polidoro . . . . 274.
Calderari . . . . 317.
Caliari, Carlo . . . . . 323.
— , Paolo, ... 321.
Caligarino . . . . 278.
Calvart, Dionisio . . . . 329.
Cambiaso, Luca . . . . . 329.
Campagnola, Domenico . . 314.
Campi, Antonio . . . . . 346.

Digitized by Google

	Seite
Campi, Bernardino	346.
—, Giulio	345.
Camuccini, Vincenzio	359.
Canale (Canaletto) Ant. und Bernard.	358.
Cantarini, Simone	342.
Canuti, Domenico	342.
Caracci, Agostino	332, 334.
—, Annibale	332, 335.
—, Lodovico	332, 334.
Caracciolo, Giambat.	354.
Caravaggio, Michelangelo da	351.
Cardi, Lodovico	348.
Cariani, Giovanni	314.
Carotto, Gianfrancesco	285.
Carpaccio, Vittore	125.
Carucci, Jacopo	193.
Castagno, Andrea del	103.
Catena, Vincenzio	123.
Cavallini, Pietro	53.
Cavedone, Giacomo	344.
Cento, Guercino da	343.
Cerano	347.
Cerquozzi, Michelangelo	357.
Cerva, Gio. Batista	171.
Cesari, Giuseppe	328.
Cesi, Bartolommeo	329.
Cignani, Carlo	339.
Cigoli, Lodovico	348.
Cima, Giambat.	124.
Cimabue, Giovanni	28.
Cione, Andrea di	58.
Civerchio, Vincenzio	115.
Clovio, Giulio	271.
Cocxie, Michael	279.
Colle, Raffaele dal	231, 234.
Conca	357.
Conegliano, Cima da	124.
Contarino, Giovanni	357.
Coreggio	286.
Corradi, Domenico	99.
Correnzio, Bellisario	353.
Cortese, Jacopo	357.
Cortona, Pietro da	350.
Cosimo, Pier di	163.
Cossa, Erancesco	112.
Costa, Lorenzo	112, 140, 142.
Cotignola, Girolamo Marchesi da	277.
Credi, Lorenzo di	164.
Crespi, Daniele	347.
—, Gio. Batista	347.
Crivelli, Carlo	117.
D.	
Dalmasio, Lippo di	81.
Dante, Girolamo	313.
Dolci, Carlo	349.
Dominichino	337.
Doni, Adone	137, 279.
Donzelli, Ippolito	145.
—, Pietro	145.
Dossi, Dosso	278.
Duccio di Buoninsegna	32.
E.	
Empoli, Jacopo da	349.
F.	
Fabriano, Gentile da	81.
—, Gritto da	81.
Faenza, Jacomone di	279.
Falcone, Aniello	355.
Fa presto, Luca	357.
Farinato, Paolo	321.
Fattore	272.
Ferrara, Stefano da	112.
Ferrari, Gaudenzio	170, 279.
Ferri, Ciro	350.
Feti, Domenico	348.
Fiammingo, Dionisio	329.
Fiesole, Fra Gio. Angelico	75.
Figino, Ambrogio	171.
Filipepi, Alessandro	94.
Finoglia, Domenico	354.
Fiore, Colantonio del	143.
Flore, Jacobello de	84.
Fontana, Lavinia	329.
—, Prospero	328.
Foppa, Vincenzio	114.
Francesca, Piero della	115.
Franceschini, Baldassare	349.
Francia, Francesco	138.
—, Giacomo	142.
—, Giulio	142.
Franciabigio, Marco Antonio	193.
Franco, Batista	318.
Francucci, Innocenzo	276.
Fredi, Bartolo di	74.
Fuligno, Niccolò di	129.
—, Pietro Antonio di	129.
Fungai, Bernardino	281.
Furini, Francesco	349.
G.	
Gaddi, Angiolo	51.
—, Gaddo	32.
—, Taddeo	50. (57.)
Galassi, Galasso	112.
Gambara, Lattanzio	316.
Gandini, Giorgio	297.
Garbo, Raffaellino del	195.
Gargiuoli, Domenico	356.
Garofalo	277.

Digitized by Google

Seite

Gatti, Bernardino . . . . 297.
Genga, Girolamo . . . . 137.
Gennari . . . . 344.
Genovese, il prete . . . . 354.
Gessi . . . . 342.
Ghirlandajo, Davide u. Bened. 102.
—, Domenico . . . . 99.
—, Ridolfo . . . . . 194.
Giambono, Michiel . . . 84.
Giannicola . . . . 137.
Gimignano, Vincenzio di S. 279.
Giolfino, Niccolò . . . . 320.
Giordano, Luca . . . . . 357.
Giorgione . . . . 300.
Giottino . . . . 52.
Giotto . . . . 39.
Giovanni di S. Giovanni . . 349.
—, Matteo di . . . . 75.
Giunta von Pisa . . . . 26.
Gobbo da' Frutti . . . . 345.
Gozzoli, Benozzo . . . . 97.
Granacci, Francesco . . . 103.
Grandi, Ercole . . . . . 113.
Grimaldi, Gio. Francesco . 344.
Gualdo, Matteo de . . . . 129.
Guercino da Cento . . . . 343.
Guido von Siena . . . . 26.
Guisoni, Fermo . . . . . 271.

I.

Jacone . . . . 194.
Imola, Innocenzo da . . . 276.
Ingegno . . . . 136.
Joannes. Petrus . . . . . 80.
Johannis, Petrus . . . . . 80.

L.

Lama, Gianbernardo . . . 274.
Lanfranco, Giovanni . . . 344.
Lanini, Bernardino . . . . 171.
Laurati, Pietro . . . . . 63.
Lianoris, Petrus . . . . . 80.
Liberale . . . . 126.
Liberi, Pietro . . . . . . 358.
Libri, Girolamo dai . . . 127.
Licinio, Bernardino . . . 316.
—, Gio. Antonio . . . 316.
Lippi, Filippino . . . . 90, 96.
—, Fra Filippo . . . . 92.
Lomazzo, Gio. Paolo . . . 171.
Longhi, Luca . . . . . . 329.
Lorenzo, Ambrogio di . . 72.
—, Fiorenzo di . . . . 130.
—, Pietro di . . . . 63, 72.
— Camaldolense, Don . 79.
Lotto, Lorenzo . . . . . 305.

Seite

Luigi, Andrea di . . . . . 136.
Luini, Aurelio . . . . . . 167.
—, Bernardino . . . . 165.
Luzzo da Feltre, Lorenzo . 305.

M.

Mainardi, Bastiano . . . 102.
Manetti, Domenico . . . 327.
Manozzi . . . . 349.
Mansueti, Giovanni . . . 126.
Mantegna, Andrea . . . . 109.
—, Francesco . . . . 111.
Maratta, Carlo . . . . . 339.
Marcone, Marco . . . . . 124.
Marconi, Rocco . . . . . 305.
Martinellus . . . . 129.
Martino, Simone di 69. (57, 65).
Marullo, Giuseppe . . . . 354.
Masaccio . . . . 89.
Masolino da Panicale . . . 88.
Massimo Stanzioni . . . . 354.
Matteis, Paolo de . . . . 357.
Maturino . . . . 274.
Mazzolini, Lodovico . . . 113.
Mazzuola, Filippo . . . . 116.
—, Girol. di Micchele . 298.
Mazzuoli, Filippo . . . . 297.
—, Francesco . . . . 297.
Meccherino . . . . 283.
Melano, Giovanni da . . . 53.
Melozzo da Forlì . . . . 114.
Melzi, Francesco . . . . . 168.
Memmi, Lippo . . . . . . 71.
—, Simone . . . . . . 69.
Messina, Antonello da . . 120.
Michelangelo Buonarotti . . 171.
— Cerquozzi delle batt. 357.
Modena, Pellegrino da 279. (234).
Mola, Gio. Batista . . . . 339.
Montagna, Bartolommeo . . 126.
Moro, Giambatista dal . . 320.
Morone, Francesco . . . . 126.
Moroni, Gio. Batista . . . 315.
Murano, Gio. ed Antonio da . 84.
Mutina, Thomas de . . . . 86.
Muziano, Girolamo . . . . 316.

N.

Naldini, Batista . . . . . 326.
Negroponte, Fra Antonio da 84.
Nelli, Plautilla . . . . . 189.
Neroni, Bartolommeo . . . 283.

O.

Oggione, Marco d' . . . . 167.
Olmo, Gio. Paolo l'. . . . 305.
Onoria, Micchele. . . . . 83.

Digitized by Google

Seite

Orbetto . . . . 358.
Orcagna, Andrea . . . . . . 59.
—, Bernardo . . . . . 62, 63.
Orley, Bernhard van . 235, 239.
Orsi, Lelio . . . . 297.
Ortolano . . . . 278.

P.

Pacchiarotto, Jacopo . . . 281.
Padovanino, Alessandro . . 358.
Pagani, Gregorio . . . . 348.
Palma giov., Jacopo . . . 357.
— vecchio, Jacopo . . . 304.
Palmezzano, Marco . . . . 138.
Panetti, Domenico . . . . 114.
Panicale, Masolino da . . . 88.
Papa giov., Simone . . . . 329.
— vecchio, Simone . . . . 145.
Parentino, Bernardo . . . . 111.
Parmigianino . . . . 297.
Passeri, Giambatista . . . 338.
Passerotti, Bartolommeo . . 328.
Passignano, Domenico da . 348.
Pauli, Jacobus . . . . . . 80.
Pellegrini, Pellegrino . . . 277.
Pennachi, Piermaria . . . 122.
Penni, Fraucesco 272. (231, 234, 235, 246, 259.)
Pens, Georg . . . . 279.
Perugino, Pietro . . . . . . 131.
Peruzzi, Baldassare . . . 284.
Piazza, Calisto . . . . . . 314.
Pietro, Lorenzo di . . . . 75.
—, Niccolà di, (Toskaner) 67.
—, Niccolà di, (Venetianer) 84.
—, Sano di . . . . 75.
Pino, Marco di . . . . . . 327.
Pinturicchio, Bernardino . 135.
Piombo, Fra Sebastiano del 185, 303.
Pippi, Giulio (vergl. Romano) 268.
Pisanello, Vittore . . . . . 85.
Pisano, Giovanni . . . . . 57.
—, Niccolà . . . . 27.
Pistoja, Fra Paolo da . . . 189.
—, Lionardo . . . . . . 273.
Poccetti . . . . 326.
Polidoro Caldara . . . . . 274.
Pollajuolo, Antonio . . . . 105.
Pomarance, il Cavaliere dalle 348.
Ponte, Jacopo da . . . . . 323.
Pontormo . . . . 193.
Pordenone, Gio. Ant. Licinio da 316.
Porta, Baccio della . . . . 186.
Preti, Maria . . . . 354.
Previtali, Andrea . . . . . 123.
Primaticcio, Francesco 271, 277.

Seite

Procaccini, Camillo . . . 346.
—, Ercole, giov. . . . . 347.
—, Ercole, vecchio . . . 346.
—, Giulio Cesare . . . 346.
Puccio, Pietro di . . . . . 66.
Puligo, Domenico . . . . . 194.
Pupini, Biagio . . . . 276.

R.

Raibolini, Francesco . . . 138.
Raimondi, Marco Antonio 279. (240.)
Ramenghi, Bartolommeo . . 275.
Raphael . . . . 196.
Ravignano, Marco . . . . . 280.
Razzi, Gianantonio . . . . 281.
Reni, Guido . . . . 340.
Ribera, Giuseppe . . . . . 352.
Ricci, Domenico . . . . . . 320.
Ricciarelli, Daniele . . . . 185.
Riccio, Maestro . . . . . . 283.
Ridolfi, Carlo . . . . 357.
Rinaldi . . . . 271.
Robusti, Jacopo . . . . . . 318.
Romanelli, Gio. Francesco . 350.
Romanino, Girolamo il . . 315.
Romano, Giulio. 268. (229, 230, 232, 233, 234, 247, 248, 249, 259, 262, 264.)
Roncalli, Cristoforo . . . . 348.
Rondani, Fr Maria . . . . . 297.
Rosa, Salvator . . . . . . 355.
Rosselli, Cosimo . . . . . 96.
—, Matteo . . . . 349.
Rossi, Francesco de' . . . 326.
Rosso (de' Rossi) . . . . . 194.
Rotari, Pietro . . . . 358.
Rottenhammer, Jacob . . . 320.
Rugerius . . . . 117.

S.

Sabbatini, Andrea . . . . . 273.
—, Lorenzo . . . . . . 328.
Sacchi, Andrea . . . . . . 339.
Salaino, Andrea . . . . . . 168.
Salerno, Andrea di . . . . 273.
Salimbeni, Arcangiolo . . . 327.
Salmeggia, Enea . . . . . . 347.
Salvi, Gio. Batista . . . . 345.
Salviati, Francesco de' . . 326.
Sammachini, Orazio . . . 328.
Santa Croce, Girolamo di . 123.
Santafede, Fabrizio . . . . 274.
—, Francesco . . . . . 274.
Sanzio, Giovanni . . . . . 138.
—, Raphael . . . . . . 196.
Saraceno, Carlo . . . . . . 352.
Sarto, Andrea del . . 189. (261.)

Digitized by Google

Seite

Sassoferrato . . . . 345.
Savoldo, Geronimo . . . . 314.
Schedone, Bartolommeo . . 345.
Schiavone, Andrea . . . . 314.
—, Gregorio . . . . . 111.
Sebastiani, Lazzaro . . . 126.
Semenza . . . . 342.
Semini, Andrea . . . . . 329.
—, Ottavio . . . . . . 329.
Semitecolo, Niccolò . . . 83.
Semolei . . . . 318.
Sesto, Cesare da . . . 169, 279.
Siciolante, Girolamo . . . 327.
Siena, Marco da . . . . . 327.
—, Matteo da . . . . . 75.
—, Michelangelo da . . . 283.
Signorelli, Luca . . . . . 105.
Simone, Francesco di Maestro 143.
—, Maestro . . . . . . 143.
Sirani, Elisabetta . . . . 343.
—, Gio. Andrea . . . . 342.
Sodoma . . . . 281.
Sogliani, Gio. Antonio . . . 164.
Solario, Antonio . . . . . 144.
Solimena . . . . 357.
Solsernus . . . . 25.
Spada, Lionello . . . . . 344.
Spadaro, Micco . . . . . . 356.
Spagna, Giovanni lo . . . 136.
Spagnoletto . . . . 352.
Spinello . . . . 65.
Squarcione, Francesco . . 108.
Stanzioni, Massimo . . . . 354.
Stefano (Schüler Giotto's) . 52.
Strozzi, Bernardo . . . . 354.
Suardi, Bartolommeo . . . 115.

T.

Tafi, Andrea . . . . 25.
Talpino . . . . 347.
Tiarini, Alessandro . . . . 344.
Tibaldi, Pellegrino . . . . 277.
Tiepolo, Gio. Batista . . . 358.
Tintoretto, Domenico . . . 320.
—, Jacopo . . . . . . 318.
Tisio, Benvenuto . . . . 277.
Titi, Santi . . . . 326.
Tiziano, Girolamo di . . . 313.
— Vecellio . . . . . . 306.
Torbido il moro, Francesco 304.
Torregiani, Bartolommeo . 356.
Torriti, Jacobus . . . . . 32.

Seite

Treviso, Girolamo da . . . 111.
Tura, Cosimo . . . . 112.
Turchi, Alessandro . . . . 358.
Turonus . . . . 85.

U.

Ubertini, Francesco . . . . 137.
Uccello, Paolo . . . . . . 88.
Udine, Giovanni da 279. 304. (232.)
—, Martino da . . . . 123.
Uggione, Marco d' . . . . 167.

V.

Vaga, Perin del 272. (232, 234.)
Valentin, Mos. . . . . . . 352.
Vanni, Francesco . . . . 327.
Vanucchi, Andrea . . . . 189.
Vanucci, Pietro . . . . . 131.
Varotari, Alessandro . . . 358.
Vasari, Giorgio . . . . . 326.
Vecellio, Francesco . . . . 313.
—, Orazio . . . . 313.
—, Tiziano . . . . . . 306.
Veneziano, Agostino . . . 280.
—, Antonio . . . . . 65.
—, Bonifazio . . . . . 313.
—, Domenico . . . . 104.
—, Lorenzo . . . . . . 83.
Venusti, Marcello . . . . 185.
Verocchio, Andrea . . . . 105.
Veronese, Paolo . . . . . 321.
Vigri, B. Caterina . . . . 81.
Vinci, Gaudenzio . . . . . 169.
—, Leonardo da . . . . . 149.
Vitale dalle madonne . . . 80.
Vite, Timoteo della . 275. (241).
Vivarini, Antonio . . . . . 84.
—, Bartolommeo . . . 117.
—, Luigi . . . . 117.
Volterra, Daniele da . . . 185.
—, Francesco da . . . . 66.
Volterrano giov. . . . . . 349.
Vouet, Simon . . . . 352.

Z.

Zampieri, Domenico . . . 337.
Zelotti, Batista . . . . . 323.
Zevio, Stefano da . . . . 85.
Zingaro . . . . 144.
Zoppo, Marco . . . . 111.
—, Rocco . . . . . . 137.
Zuccaro, Federigo . . . . 327.
—, Taddeo . . . . 327.

Gedruckt bei den Gebr. Unger.

Digitized by Google

Handbuch

der

Geschichte der Malerei

in

Deutschland, den Niederlanden, Spanien, Frankreich und England.

Von

Dr. Franz Kugler.

Berlin,
bei Duncker und Humblot.
1837.

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorwort.

Ueber die Tendenz dieses Handbuches und über den Plan, welchem der Verfasser bei Durchführung derselben zu folgen bemüht war, hat sich das Vorwort des ersten Bandes bereits im Allgemeinen ausgesprochen; es war die Absicht des Verfassers, dasjenige, was die hieher bezüglichen Forschungen im Gebiete der Kunstgeschichte, fremde und eigne, zu Tage gefördert haben, zu einer fasslichen Uebersicht zusammenzustellen. Freilich kann eine solche Uebersicht, dem gegenwärtigen Stande der Kunstgeschichte gemäss, noch immer nicht in allen Theilen genügend ausfallen, und wenn bereits in der Betrachtung der italienischen Kunst manche Lücken fühlbar hervortreten mochten, so wird dies noch mehr bei der Darstellung der nordischen Kunst der Fall sein, welche erst in der neusten Zeit sich einer gründlicheren Behandlung, doch bis jetzt

Digitized by Google

nur in einzelnen ihrer Theile, zu erfreuen beginnt. Was der Verf. über die Entwickelungsgeschichte der deutschen Kunst nach eignen Studien vorlegt, muss demnach um so mehr einer nachsichtigen Beurtheilung des in diesem Theile der Kunstgeschichte Erfahrenen entgegensehen.

Ueber die besondere Anordnung des zweiten Bandes dürfte hier einiges Nähere hinzuzufügen sein. Der Verfasser hat die in diesem zusammengestellten Schulen der Malerei als ein Ganzes behandelt, welches zwar von mannigfachen Einflüssen der italienischen Kunst nicht frei ist, welches jedoch zugleich in sich in einem gewissen nothwendigen Zusammenhange steht. Diese Behandlung, günstig für den allgemeinen Zweck des Handbuches, beruht in der That nicht in einer willkürlichen Auffassung der neueren Kunstgeschichte. Das Wechsel-Verhältniss zunächst zwischen der deutschen und der niederländischen Malerei ist bereits durch langjährige gemeinsame Behandlung beider als wichtig und einflussreich anerkannt worden, und ihre Zusammenstellung, wie sie in vielen Fällen die einzelnen Erscheinungen motivirt, giebt zugleich eine wünschenswerthe Gelegenheit, da, wo aus Mangel an Nachrichten oder aus Mangel an künstlerischen Erzeugnissen der geschichtliche Faden schwerer zu verfolgen ist, durch die Betrachtung des einen die Lücken des andren zu ergänzen. Die Entwickelung der spanischen Malerei schliesst sich an sie als eine Episode an, die,

Digitized by Google

wennschon in eigenthümlicher Gestaltung und unter wesentlichen Einwirkungen der italienischen Malerei, doch zugleich in einem unverkennbaren Abhängigkeits-Verhältnisse auch von der nordischen Kunst steht. Die selbständige Entwickelung der französischen Malerei tritt da ein, wo (gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts) die Fäden der niederländischen Kunst sich aufzulösen beginnen, und ihre Richtung bildet auf einige Zeit den Mittelpunkt der ausser-italienischen Leistungen. Ein neues Entwickelungsmoment trägt sodann das erste bedeutende Auftreten der englischen Schule hinzu. Diese Zwischenstufen führen endlich wieder zu der deutschen Kunst zurück, deren neues Aufblühen ohne Betrachtung der letztern zu isolirt erscheinen dürfte, und mit deren Bestrebungen das Buch zu beschliessen dem deutschen Schriftsteller gewiss verstattet ist, — dies um so mehr, als sie in der That von der wesentlichsten Bedeutsamkeit für die Gegenwart sind. — In ähnlicher Weise, wie diese Gesammt-Behandlung, erklären sich sodann noch einige einzelne Punkte in der Anordnung des zweiten Theiles, wie z. B. der Umstand, dass die bedeutendsten Leistungen französischer Landschaftsmalerei bereits bei Gelegenheit der niederländischen Landschaft betrachtet werden, indem sie in deren Entwickelung ebenso mit Entschiedenheit eingreifen, wie sie für die Heimath vereinzelt dastehen.

Die künstlerischen Leistungen der Gegenwart sind

Digitized by Google

nur in flüchtiger Uebersicht dargestellt worden. Der Verfasser glaubt sich hierin keines Tadels schuldig gemacht zu haben, da das Urtheil über die Gegenwart, und zwar über eine Periode der Kunst, welche noch auf keine Weise abgeschlossen dasteht, vielmehr noch im lebhaftesten Drange der Entwickelung, im eifrigsten Fortschritt begriffen ist, nie unbefangen und umfassend sein kann. Eine genügende Würdigung der gegenwärtigen Bestrebungen kann nur von der Zukunft erwartet werden. Was der Verfasser hierin, dem Plane seines Buches gemäss, nur andeuten konnte, findet sich mit Liebe, Sorgfalt und Ausführlichkeit dargestellt, mit dem grössten Reichthum von Abbildungen erläutert, in einem Werke, dessen erster Theil so eben, bei Vollendung dieses Handbuches, erschienen ist: *Comte A. Raczynski, Histoire de l'art moderne en Allemagne,* — gleichzeitig in deutscher Uebersetzung von F. H. von der Hagen. Der erschienene erste Theil, 1 Band in imp. 4., mit 80 Holzschnitten, Lithographieen und Radirungen und mit 11 Kupfern in imp. Fol. versehen, begreift die Kunst in den Rheinlanden, somit vornehmlich die Düsseldorfer Schule.

Wie im Vorwort zum ersten Bande, so sieht sich auch hier der Verfasser wiederum genöthigt, verschiedene Nachträge zu geben, welche, durch neue Mittheilungen während des Druckes veranlasst, zur Vervollständigung des Handbuches dienen mögen. Sie bestehen in folgenden Notizen:

Digitized by Google

Raphael's Bild der Madonna aus dem Hause Alba (Bd. I, §. 81, 3) ist aus der Sammlung des Hrn. Coesvelt zu London (nebst andren Gemälden derselben) in den Besitz des Kaisers von Russland übergegangen und bildet gegenwärtig eine der ersten Zierden in der Gallerie der Eremitage zu Petersburg.

Den Wandmalereien germanischen Styles, welche im zweiten Bande §. 13 angeführt werden, sind als ein interessantes Beispiel diejenigen Malereien hinzuzufügen, welche die gesammten inneren Wände der Kapelle des h. Veit im Dorfe Mühlhausen am Neckar (zwei Stunden von Stuttgart) bedecken. In derselben Kapelle, sowie in der daneben befindlichen Waldburgiskirche, ist ausserdem eine Reihe von Altargemälden aus den Zeiten der älteren deutschen Kunst vorhanden.

Von Hans Sebald Beham (Bd. II, §. 28, 18), von dem der Verf. kein Gemälde anzuführen wusste, sind neuerlichst einige Miniaturgemälde bekannt gemacht worden, welche sich in einem Gebetbuch der Hofbibliothek von Aschaffenburg befinden und den Kupferstichen dieses Künstlers an Geist und künstlerischer Behandlung voranstehen. (Vergl. Joseph Merkel: Die Miniaturen und Manuscripte der K. Bayerischen Hofbibliothek in Aschaffenburg. Nebst 14 Blättern mit Umrissen. Aschaffenb. 1836.)

In derselben Bibliothek befinden sich ausserdem ein Missale und ein zweites Gebetbuch, welche reich

Digitized by Google

mit Miniatur-Gemälden von Nicolaus Glockenton, theils Nachahmungen von Dürer'schen und andrer Künstler Compositionen, theils Arbeiten eigner Erfindung, geschmückt sind. (Vergl. das ebengenannte Werk, in welchem mehrere Abbildungen gegeben werden.) Nicol. Glockenton war Miniaturmaler zu Nürnberg und ist den Nachfolgern Dürer's, die in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts blühten, zuzuzählen (somit Bd. II, nach §. 29, ₇. einzuschalten). In der Zeichnung seiner Figuren zumeist nicht sonderlich bedeutend, ist er doch durch eine naive Gemüthlichkeit, durch frische, kräftige Farbe, vornehmlich aber durch die Ausführung der landschaftlichen Gründe ausgezeichnet: „der zarte Duft über den Fernen, die leichte Behandlung des Wassers, die Goldlichter der Bäume können mit Recht gelobt werden." Auch in den Randeinfassungen seiner Miniaturen findet sich mannigfach Treffliches. — Die K. Bibliothek zu Berlin besitzt einen Kalender, welcher mit Miniaturbildchen von der Hand des Alexander Glokkenton, des minder berühmten Bruders des Nicolaus, versehen ist.

Endlich ist noch einiger Gemälde von Johann Raphon, ausser dem im Texte (Bd. II, §. 30, ₃) angeführten, zu gedenken. In der Universitäts-Bibliothek zu Göttingen befindet sich von ihm das Altarbild einer Kreuzigung Christi mit Heiligen auf den Flügelbildern; und zwei andre Flügelbilder eines Al-

Digitized by Google

tares zu Hannover, im Besitz des Hrn. Hausmann. (Vergl.: Dr. F. G. H. Lucanus: Der Dom zu Halberstadt, seine Geschichte, Architectur und Kunstschätze. Halberst. 1837, — S. 10. In diesem Werke ist auch die Abbildung des Altargemäldes von Raphon, welches sich im Dome von Halberstadt befindet, mitgetheilt.)

In Bezug auf die in den Königl. bayerischen Sammlungen befindlichen Gemälde ist dasselbe zu wiederholen, was bereits im Vorwort zum ersten Bande gesagt wurde: dass die gegenwärtige Einrichtung der Pinakothek in München wesentliche Veränderungen hervorgebracht hat, die jedoch noch nicht öffentlich bekannt gemacht sind. Leider musste somit auch im Ortsverzeichniss dieses zweiten Bandes die Angabe der früheren Lokale beibehalten bleiben.

Auch ist, was die im Text angeführten Gemälde anbetrifft, schliesslich zu wiederholen, dass der Verf. sich zwar bemüht hat, soviel möglich das Wichtigste zu nennen, dass dieselben jedoch im Wesentlichen mehr als Beispiele und Belege der aufgestellten Ansichten dienen sollen; daher in vielen Fällen, besonders bei minder bedeutsamen Künstlern, dasjenige, was dem Verfasser zunächst bekannt war, dem Ferneren vorgezogen wurde. Hieraus erklärt sich das überwiegende Verhältniss, welches einige Sammlungen gegen andre im Ortsverzeichniss einnehmen, ohne dass es die Absicht des Verfassers war, dies Verhält-

Digitized by Google

niss an sich als absoluten Maafsstab für die Wichtigkeit der verschiedenen Sammlungen hinzustellen, — wie denn auch in diesem Punkte der Verfasser die nachsichtige Beurtheilung des Kenners in Anspruch zu nehmen wagt.

Berlin, im Februar 1837.

Digitized by Google

Literatur für das Studium der niederländischen und deutschen Malerei.

(Die wichtigsten Werke über spanische, französische und englische Malerei sind im Text angeführt.)

I. Uebersicht der wichtigsten literarischen Hülfsmittel.

Carel van Mander: Het Schilder Boeck. T' Amsterdam 1618. (Aelteste Sammlung kunstgeschichtlicher Notizen für niederl. etc. Kunst, von den Eyck's an bis auf die Zeit des Verfassers.)

Arnold Houbraken: De groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen. (En vervolg op het Schilderboeck van C. van Mander). In 's Gravenhage. 1753. (Das wichtigste Werk für die Epoche des siebzehnten Jahrhunderts.)

Joh. van Gool: De nieuwe Schouburg der Nederlantsche Kunstschilders en Schilderessen. In 's Gravenhage. 1750, 51. (Späteste Zeit der niederl. Kunst.)

Jacob Campo Weyerman: De Levens - Beschryvingen der Nederlandsche Konstschilders en Konstschilderessen. In 's Gravenhage 1729. (Gesammt-Uebersicht von den Eyck's an bis auf die Zeit des Verfassers.)

Joachim von Sandrart: Deutsche Akademie der Bau-, Bildhauer- und Malerkunst. 1675—79. (Wichtig für die Geschichte der Zeitgenossen des Verfassers.)— Neue Ausgabe von Volckmann, Nürnberg 1768—73.

Johann Neudörffers Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten, so innerhalb hundert Jahren in Nürnberg gelebt haben, 1546; — nebst der Fortsetzung von Andreas Gulden, 1660. Nürnberg, 1828.

Doppelmayr: Nachrichten von den Nürnbergischen Künstlern. Nürnberg 1730.

B. Descamps: La vie des peintres flamands, allemands et hollandois. Paris 1753—64. (Gesammt-Uebersicht.)

J. D. Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden. Hannover 1815—20.

Digitized by Google

(Gesammt-Uebersicht. Reichliches und — bei gehöriger Vorsicht — sehr brauchbares Material für die deutsche Kunst des früheren Mittelalters.)

Fuesslin: Geschichte der besten Maler in der Schweiz. Zürich 1755, 56. — Dlabacz: Allgemeines historisches Künstler-Lexicon für Böhmen. Prag 1815. — U. a. m.

K. Schnaase: Niederländische Briefe. Stuttgart und Tübingen, 1834. Die, Band I, S. XVII. angeführten Werke von Passavant, Hirt, Füssli, Nagler, u. a. m.

Die wichtigeren Monographieen über das Leben und die Werke einzelner Künstler und Schulen, sowie einzelne Aufsätze in Zeitschriften u. dergl. sind im Text angeführt.

II. Lithographische Werke.

Den, Band I, S. XVII ff. angeführten Kupferstich-Werken, welche neben den Abbildungen italienischer Gemälde auch die von deutschen und niederländischen Künstlern enthalten, sind hier vornehmlich noch die folgenden lithographischen Werke hinzuzufügen.

Sammlung alt-nieder- und oberdeutscher Gemälde der Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée und Joh. Bertram, lithographirt von J. N. Strixner. 38 Lieferungen in gr. fol. (Die Lieferung zu 3 Blättern.)

Königl. Bayerische Gemäldesammlung zu München und Schleissheim, herausgegeb. von Piloty, Selb u. Comp. Lithographieen in gr. Fol., 20 Lieff. (zu 5 Blatt.)

Auswahl der vorzüglichsten Gemälde der Pinakothek in München (als Folge des ebengenannten Werkes.)

Herzogl. Leuchtenbergische Gallerie (zu München), eine Auswahl der vorzüglichsten Bilder (den vorigen in der Einrichtung gleich.)

Sammlung von Lithographieen nach den vorzüglichsten Gemälden der K. Gallerie zu Dresden, hsgeb. von J. Wunder. — Die vorzüglichsten Gemälde der K. Gall. zu Dresden in lith. Nachbildungen, hsgb. von Hanfstängl und Lage, — beide Werke erst begonnen.

Musée royal de la Haye, lith. etc. Amsterdam. (Holländisch: *Het Koninglijk Museum van 's Gravenhage.*). 20 Hefte, zu 3 Blättern, in Fol.

Vergl. im Uebrigen die, Bd. I, S. XIX. angeführten Werke von H. R. Füssli und M. Huber.

Digitized by Google

Inhalt.

Vorwort. Literatur für das Studium der niederländischen und deutschen Malerei.

Erstes Buch.

Die frühesten deutschen Malereien. — Leistungen des neunten bis dreizehnten Jahrhunderts. §. 1—7.

Zweites Buch.

Die Zeit des germanischen Styles. — Leistungen des dreizehnten bis funfzehnten Jahrhunderts. §. 8—13.

Drittes Buch.

Selbständige Entwickelung der niederländischen und deutschen Kunst.

Erster Abschnitt. Meister des funfzehnten Jahrhunderts §. 14—25.

A. Die altflandrische Schule. §. 15—20.

B. Deutsche Schulen. §. 20—25.

Zweiter Abschnitt. Meister des sechzehnten Jahrhunderts. §. 26—38.

Vorbemerkung. §. 26.

A. Albrecht Dürer, seine Schüler und Nachfolger. §. 27—29.

B. Sächsische Schulen. §. 30—31.

C. Holländische Schule. §. 32.

D. Oberdeutsche Schulen. §. 33—35.

E. Niederländische Meister und Künstler verwandter Richtung. §. 36—38.

Viertes Buch.

Die nordische Kunst unter dem Einfluss der italienischen. — Meister des sechzehnten Jahrhunderts. §. 39—40.

Digitized by Google

Fünftes Buch.

Nachblüthe der nordischen Kunst. — Meister des siebzehnten Jahrhunderts.
Vorbemerkung. §. 41.
Erster Abschnitt. Historien-Malerei. §. 42—49.
A. Schule von Brabant. §. 43—45.
B. Holländische Schule. §. 46—48.
C. Nachfolge der italienischen Kunst. §. 49.
Zweiter Abschnitt. Genre-Malerei. §. 50—57.
Dritter Abschnitt. Landschafts-Malerei. §. 58—68.
Vierter Abschnitt. Thiermalerei, Stillleben u. s. w. §. 69—73.

Sechstes Buch.

Geschichte der Malerei in Spanien. §. 74—83.

Siebentes Buch.

Geschichte der Malerei in Frankreich. §. 84—93.

Achtes Buch.

Geschichte der Malerei in England. §. 94—99.

Neuntes Buch.

Die neuere deutsche Malerei.
Erster Abschnitt. Entwickelungsgang der neueren deutschen Malerei. §. 100—104.
Zweiter Abschnitt. Allgemeine Bemerkungen über die gegenwärtigen Verhältnisse der Kunst zum Leben. §. 105 — 111.

Digitized by Google

Erstes Buch.

Die frühesten deutschen Malereien.

Leistungen des neunten bis dreizehnten Jahrhunderts.

§. 1. Die geschichtliche Entwickelung der Malerei in Deutschland und den Niederlanden ist ungleich schwieriger nachzuweisen, als die der italienischen Malerei. Wenn sie mit dieser, wie mit der Malerei eines jeden andern Volkes, das Schicksal theilt, dass ihre Werke den verderblichen Einwirkungen der Zeit einen schwächeren Widerstand leisten als die Werke der Sculptur und Architektur, und dass hier somit öfter das Alte vernichtet wird, um dem Neuen Platz zu schaffen; so ist, in Bezug auf die Schicksale der Kunst in unserer Heimath, noch ein andrer Umstand zu berücksichtigen, welcher gerade über ihre Werke ein grösseres Verderben heraufgeführt hat. Es ist die kirchliche Reformation, die, indem sie unser Volk frühe dem Leben der neuen Zeit entgegenführte, eine feindliche Stellung gegen die Werke der bildenden Kunst, in denen der alte Glaube verherrlicht ward, einnahm. Drei Jahrhunderte haben sich bemüht, zum Theil mit offener Gewalt und in blinder Wuth, zum Theil in gleichgültiger Verachtung, zu zerstören und zu vernichten, was die Vorzeit Grosses und Bedeutendes hinterlassen hatte. Erst das neunzehnte Jahrhundert, welches das Ziel des Kampfes vor sich sieht, durfte mit unbefangener Betrachtung und ohne Furcht vor dem Rückfall die Vergangenheit wiederum aufzulichten und die zerstreuten

Digitized by Google

Ueberreste derselben zu sammeln wagen. Da begegnet nun freilich der Forscher mannigfachen und bedeutenden Lücken, und die schriftlich aufbewahrte Kunde von dem einstmaligen Vorhandensein dieser oder jener Werke dient nur dazu, die Grösse des Verlustes zu erkennen. Da fehlt es auch über das Vorhandene noch mannigfach an den nöthigen, mit wissenschaftlicher Kritik ausgeführten Vorarbeiten, so dass eine genügende Uebersicht, namentlich der früheren Epochen deutscher Kunst, bis jetzt wenigstens, noch nicht zu geben ist. Der Versuch einer solchen wird aus dem, was dem Verfasser von brauchbaren Vorarbeiten bekannt geworden und soweit er selbst zu untersuchen und zu beobachten Gelegenheit hatte, in den folgenden Betrachtungen vorgelegt werden. — Bei dem Mangel an grösseren, selbständigen Werken wird hiebei in den früheren Perioden vornehmlich auf die Bilder in Handschriften, die in grösserer Anzahl vorhanden sind und deren Alter, auch wenn sonst kein Datum der Verfertigung angegeben, aus anderweitigen, äusseren Umständen im Allgemeinen zu bestimmen ist, Rücksicht genommen werden *).

§. 2. Die ersten Keime bildender Kunst in Deutschland sind, sofern es sich um einige Erfolge handelt, nicht vor den
1. Zeiten der Karolinger zu suchen. Für das frühere Vorhandensein einer allgemeinen künstlerischen Anlage sprechen zwar jene Ueberreste des heidnisch-germanischen Alterthums, welche in den Gräbern der Urbewohner unserer Heimath gefunden werden, und in denen, — in den Thongefässen sowohl, wie in den Bronze-Arbeiten, — sich nicht selten ein glücklicher Formensinn und Geschmack auf überraschende Weise ankündigt; doch gehören diese insgesammt noch den ersten Entwickelungsmomenten der Kultur an, und es findet sich noch keine Aeusserung jenes höhern Kunsttriebes, dessen Bo-

*) Der Verfasser verweist hiebei vornehmlich auf seinen Aufsatz: „Studien in deutschen Bibliotheken," abgedruckt in der von ihm redigirten Zeitschrift Museum, Blätter für bildende Kunst, 1834, No. 11—13, 21, 22. Einzelne Punkte desselben, so wie andre Abhandlungen, werden weiter unten näher berührt werden.

Digitized by Google

den die Nachahmung der Natur ist. Bedeutenderen Anstoss 2.
zur Entwickelung künstlerischer Bildung dürften, wie es scheint, die Kolonieen der Römer am Rhein und an der Donau, wenigstens für die benachbarten Völkerschaften, gegeben haben. Aber auch hier ist zu berücksichtigen, dass diese Kolonieen, wie überall in den römischen Provinzen, isolirt und feindlichen Feldlagern gleich in Mitten des eigenthümlich nationellen Verkehrs der unterjochten Völker dalagen, und dass die Einflüsse, die sie vielleicht allmählich auf ihre Umgebungen ausgeübt, durch die Verwirrnisse der Völkerwanderung wiederum ausgelöscht werden mussten. Im besten Falle werden wir aus den eben berührten Verhältnissen im Allgemeinen nur auf Empfänglichkeit für künstlerische Bildung, und bei den Anwohnern des Rheines und der Donau vielleicht auf eine gewisse Geneigtheit für die Aufnahme römischer Bildung schliessen können.

§. 3. Karl der Grosse hatte die letzten Elemente der 1.
classischen Kunstbildung Italiens, wie sich diese im Verlauf der Zeit, unter dem Einfluss neuer Geistesrichtungen, gestaltet hatten, an sich gezogen und an seinen Hof diesseit der Alpen verpflanzt. Dort blieben dieselben auch noch unter seinen Nachfolgern als eine eigene Schule in lebendiger Thätigkeit. Es sind bereits bei Betrachtung der italienischen Malerei (Band I, §. 9, 2—4.) einige prachtvolle Handschriften des neunten Jahrhunderts namhaft gemacht, deren Miniaturbilder hiefür ein entschiedenes Zeugniss ablegen; von grösseren Malereien der Art, wie z. B. von den historischen Wandmale- 2.
reien, womit Karls des Grossen Palast zu Aachen geschmückt war, ist freilich nichts auf unsre Zeit gekommen. Wir dürfen mit Ueberzeugung annehmen, dass dieselbe Richtung der Kunst, 3.
welche an den Centralpunkten in Karls Reich herrschend war, auch an den andern Stätten, wo das Verlangen nach künst-

---

§. 3, 1. Vergl. v. Rumohr, Italienische Forschungen, I, S. 216 ff.
§. 3, 2. Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland etc., I, S. 31.

Digitized by Google

lerischem Schmucke sich kund that, zur Ausführung kam, und dass sie namentlich auch in das Innere von Deutschland, bei Einführung und Erweiterung des christlichen Cultus, hinübergeführt wurde. Diese Annahme wird ebenfalls durch die Bilder einer Handschrift bestätigt, die, wenn auch geringfügig an sich, doch bei dem Mangel anderweitiger Denkmale von gros-
4. ser Wichtigkeit sind. Es ist jene Pergamenthandschrift des Klosters Wessobrunn vom Jahre 814 oder 815, welche u. a. das berühmte Wessobrunner Gebet, eins der beiden Ueberbleibsel ältester deutscher Poesie, enthält und sich gegenwärtig in der Hofbibliothek zu München befindet. In dem vorderen Theile dieser Handschrift ist, zur Erklärung des Textes, eine Reihe von Bildern enthalten, welche die verschiedenen Begebenheiten bei und nach der Auffindung des heil. Kreuzes und dessen Bewährung darstellen. Es sind sehr rohe, mit unsicherer Hand geführte Federzeichnungen, mit wenigen Farben, die überdies gelitten haben, stellenweis roh übermalt; doch zeigt sich in ihnen noch ein gewisser Sinn für Form, sowie eine Andeutung von Würde im Faltenwurf, und zwar noch auf ähnliche antikisirende Weise, wie etwa in der vatikanischen Rolle mit den Geschichten des Josua, von der gleichfalls bereits bei Betrachtung der italienischen Malerei (Bd. I, §. 9, 1.)
5. die Rede war. — Die Hofbibliothek zu München enthält noch ein andres merkwürdiges Beispiel der Art und Weise, in welcher die Werke jener Kunstschule, die am Hofe der Karolinger thätig war, auf die künstlerische Bildung in Deutschland einwirkten. Dies sind die Miniaturbilder eines aus dem Domschatze von Bamberg stammenden Messbuches vom J. 1014, eines Geschenkes des Kaisers Heinrich II. Sie sind im Style den Bildern der berühmten Evangelienhandschrift von St. Emmeram vom J. 870, welche gegen das Ende des neunten Jahrhunderts aus Frankreich nach Deutschland gelangte, nahe verwandt (wenn auch bereits in ihnen Einflüsse des zu jener

§. 3, 4. Museum, 1834, Nr. 13, S. 99, 1.

§. 3, 5. Die Handschrift ist bezeichnet: B, No. 7. — Museum, a. a. O. No. 21, S. 162, 6.

Digitized by Google

Zeit auftretenden strengeren Styles sichtbar werden); ja das zweite Gemälde dieses Messbuches enthält eine förmliche Kopie der grossen Kaiserdarstellung in jener Handschrift, so dass man augenscheinlich sieht, dass der Maler die Bilder der letzteren als seine Muster vor sich hatte.

Ausser den Zeichnungen der oben genannten Wessobrunner Handschrift kommen in Deutschland auch noch anderweitig Handschriften vor, welche dem neunten Jahrhundert angehören und mit Miniaturbildern geschmückt sind, die in dem pastosen Auftrag der Farben, so wie in manchen Eigenthümlichkeiten der Zeichnung, eine nahe Verwandschaft mit den prachtvolleren, am Hofe der Karolinger gefertigten Arbeiten — und mit diesen, ihrer äussersten Ausartung zum Trotz, immer noch Reminiscenzen an die antike Technik — zeigen:
wie eine Evangelienhandschrift in der Hofbibliothek zu Mün- 6.
chen (aus dem Kloster Scheftlarn stammend), eine Evange-
lienhandschrift im Citer der Stiftskirche zu Quedlinburg u. a. m. 7.
Letztere möchte vielleicht, wie von Einigen angenommen wird, in den Anfang des zehnten Jahrhunderts — als ein Geschenk König Heinrichs I. an das neugegründete Stift — gehören; denn auch in den freilich noch seltneren Resten der Kunst dieses Jahrhunderts fehlt es ebenfalls nicht an Motiven, welche mit der Technik der karolingischen Periode immer noch in mehrfacher Beziehung verwandt sind. Als Beispiele führe
ich die Bilder einer andern Evangelienhandschrift in der 8.

---

§. 3, 6. *Cod. lat. membr. cum pictt. No.* 56. — Museum, a. a. O. S. 162. 3.

§. 3, 7. No. 65. des dortigen Verzeichnisses. — Näheres über diese Handschrift, so wie über andre weiter unten erwähnte Gegenstände, die sich im Citer der Quedlinburger Stiftskirche befinden, wird eine Beschreibung dieser Kirche und der in ihr vorhandenen Kunstschätze enthalten, welche von Hrn. Direktor Ranke in Gemeinschaft mit dem Verfasser gearbeitet ist und deren Herausgabe nahe bevorsteht.

§. 3, 8. *Cod. lat. membr. c. p. No.* 51. — Museum, a. a. O. S. 162, 4.

Digitized by Google

Münchner Bibliothek und die in zwei Handschriften der öf-
9. fentlichen Bibliothek von Bamberg an. Doch finden sich in diesen, namentlich in den beiden letztgenannten, zugleich gewisse Motive der Zeichnung, welche bereits auf die manierirten Eigenthümlichkeiten hindeuten, die in der Kunst des eilften Jahrhunderts, vermuthlich durch Einfluss byzantinischer Malerei, sichtbar werden. — Einen ähnlichen Styl werden wir eben so auch in den grösseren Werken der Zeit, wie
10. z. B. in der Darstellung des Triumphes König Heinrichs I. über die Ungarn, den dieser Fürst in seinem Palaste zu Merseburg ausführen liess und der den Zeitgenossen mehr eine wirkliche Sache, als deren Abbild zu sein schien, suchen müs-
11. sen. Die Reste von Wandmalereien, welche man an den Pfeilern der ehemaligen Klosterkirche zu Memleben an der Unstrut sieht, sind längere Zeit, jedoch mit Unrecht, dem neunten Jahrhundert zugeschrieben worden; sie können keinesfalls, wie sich aus den Eigenthümlichkeiten ihres Styls noch immer deutlich ergiebt, vor dem Beginn des dreizehnten Jahrhunderts angefertigt sein.

12. Die im Vorigen angeführten Handschriftbilder, welche als Beispiele der Kunstübung des neunten und zehnten Jahrhunderts in Deutschland zu betrachten sind, scheinen unserer Anschauung allerdings wenig geeignet, um Sinn und Auge des Volkes zu bilden und das Gemüth für die Einwirkung künstlerischer Leistungen empfänglich zu machen. Wenn wir indess den kindlichen Stand der Kultur in jener Periode, die gänzliche Abwesenheit bildlicher Darstellungen, den gänzlichen Mangel an Sinn für die tiefere Bedeutung der Kunst (wie solcher im Jugendalter der Völker überall hervortritt), in Erwägung ziehen, so werden wir auch diese Arbeiten als für die nächsten Zwecke hinlänglich geeignet halten dürfen. Denn ist ihre Ausführung gleich in hohem Grade roh und plump,

---

§. 3, 9. No. 588 und A. II, 18. — Museum, a. a. O. No. 22, S. 171, 1 und 2.

§. 3, 10. Fiorillo, a. a. O. I, S. 67,

§. 3, 11. Museum, a. a. O. No. 21, S. 166.

so waren sie nicht nur im Allgemeinen geeignet, auf die Möglichkeit der Kunst, auf die Möglichkeit bildlicher Nachahmung aufmerksam zu machen und dem Auge des ungebildeten Barbaren eine Schrift gegenüber zu führen, die auf sein Gemüth unmittelbarer und eindringlicher wirken musste als der todte Buchstab; sondern sie trugen zugleich noch immer einen Nachschimmer der classischen Kunstperiode des Alterthums in sich, welcher das Auge wenigstens an Naivetät und Einfalt in der Auffassung gewöhnen konnte und, in den Andeutungen idealer Behandlung, das Gefühl des Beschauers unwillkührlich dahin stimmen musste, die Welt der Kunst als eine höhere, als eine von den Begebnissen des Tages unterschiedene, anzuerkennen.

§. 4. Die Vermählung Kaiser Otto's II. mit der griechi- 1.
schen Prinzessin Theophania und die solcher Gestalt eingeleitete Verbindung des deutschen mit dem byzantinischen Kaiserhofe scheint auf die künstlerische Thätigkeit in Deutschland einen weiteren Einfluss ausgeübt und das Begehren nach Kunstwerken in höherem Maasse geweckt zu haben. Einzig in Byzanz hatte sich zu jener Zeit, trotz anderweitiger bedeutender Verderbniss, noch eine saubere künstlerische Technik erhalten; vielfach diente dort die Kunst den feineren Bedürfnissen des Lebens, und mit der griechischen Hofsitte und dem griechischen Luxus musste auch griechische Kunstliebhaberei in Deutschland Eingang finden. Wie eifrig das Studium 2.
und die Ausübung der Kunst, im Einzelnen wenigstens, von den Gebildeten Deutschlands zu dieser Zeit betrieben wurde, davon giebt uns vornehmlich das Leben des heil. Bernward, Bischofes von Hildesheim (um das Ende des zehnten Jahrhunderts), Zeugniss. Zahlreiche Werke wurden unter der Leitung dieses thätigen Mannes ausgeführt; stets war er auf seinen Reisen von Künstlern begleitet, die Alles, was er von schönen Kunstwerken antraf, nachbilden mussten.

---

§. 4, 2. Fiorillo, a. a. O., I, S. 78 ff.

Digitized by Google

3. Es hat sich eine Reihe zum Theil höchst prachtvoller Handschriften aus dem eilften Jahrhundert erhalten, in deren Bildern, wie es scheint, die Einwirkungen byzantinischer Kunst sichtbar werden. Diese Handschriften, wenigstens die bedeutendsten derselben, welche sich gegenwärtig in der Hofbibliothek zu München befinden, stammen aus dem Domschatze von Bamberg, für den sie ohne Zweifel als Geschenke der Vornehmen, vielleicht der Mehrzahl nach als Geschenke Kaiser Heinrichs II, gearbeitet waren. Einige andere befinden sich noch gegenwärtig in der öffentlichen Bibliothek von Bamberg, noch andre an andren Orten. Diese Arbeiten unterscheiden sich durch eigenthümlichen Styl und Behandlung aufs Bestimmteste von jenen Werken der karolingischen Periode; sie erscheinen auf der einen Seite ungleich widerwärtiger, auf der andern ungleich bedeutender. Wenn jene, trotz der Unsicherheit und krassen Rohheit in der Ausführung, immer noch ein Gefühl für Form, immer noch die allgemeinen Gesetze der Bildung des menschlichen Körpers, noch die grossartigen Züge der Gewandung bewahren, so ist von diesen Vorzügen hier keine Spur mehr zu finden; die Gestalten sind auf eine unglückselige Weise verzwickt und verkrüppelt; es herrscht in der Führung der Linien eine Willkühr, in der Formenbildung eine Schwülstigkeit, welche in hohem Grade auffallen und nur durch den Einfluss fremder Vorbilder, — in diesen nur durch innerliche, moralische Entartung, durch jenen stagnirenden Zustand des Lebens, wie er im byzantinischen Reiche Statt fand, zu erklären sind. Dabei sind jedoch die Linien durchaus bestimmt und sicher geführt. Auch die Farbenbehandlung ist anders; das saftig Pastose derselben verschwindet und es tritt statt dessen jener trocknere Auftrag, wie er fortan in der eigentlichen Miniaturmalerei bleibt, an dessen Stelle; aber es zeigt sich in diesem zugleich die feinste, sauberste Ausführung, die sorgfältigste

---

§. 4, 3. Münchner Bibliothek: B, No. 4, 5, 2. *Cod. lat. membr. c. p.* No. 86. — Bamberger Bibliothek: A, II, 42; A, I, 47; Ed. V, 4. — Vergl. Museum a. a. O. No 21, 22.

Digitized by Google

Beendung, die ebenfalls mit der Unsicherheit des Pinsels in den karolingischen Arbeiten aufs Entschiedenste, und diesmal zum Vortheil der in Rede stehenden Werke, contrastirt. Ueberraschender noch, als diese Zierlichkeit in der Behandlung, ist das eigenthümliche, ich möchte sagen: phantasmagorische Spiel in den Farben, welches sich vornehmlich in den Gründen dieser Bilder zeigt; hier wechseln, hinter den dargestellten Figuren, Streifen zarter, gebrochener Farben mit einander ab, welche in schönem harmonischem Verhältniss zu einander stehen und auf das Auge einen ganz eigenen Reiz hervorbringen. Neben diesen technischen Mängeln und Vorzügen ist endlich noch anzuführen, dass im Einzelnen zugleich mannigfach geistreiche Gedanken, dem kindlichen Stande der Kunst gemäss in symbolischer Verkörperung, — dass sogar, trotz der oben erwähnten mangelhaften Zeichnung, bedeutsame Intentionen in Stellung und Geberde sichtbar werden. — Zu näherem Verständniss des eben Gesagten mögen hier einige Notizen über die Bilder der einen dieser Handschriften, welche 1. eine Sammlung der Evangelien enthält, folgen. Nach dem Calendarium, womit insgemein die Handschriften dieser Art beginnen und dessen Spalten, wie gewöhnlich, mit Säulen und Bögen umfasst sind, wird der Gesammt-Inhalt des Buches durch eine eigenthümliche allegorische Darstellung eröffnet: Christus in der Mitte, in einem elliptisch geschlossenen Regenbogen, auf und vor einem Baume stehend, dessen einen Ast er mit der Linken fasst, während er eine Kugel (das Symbol der Herrschaft) in der Rechten trägt. Der Baum ist mit Pilzartigen Blättergruppen und mit kleinen rothen Früchten geschmückt; er stellt ohne Zweifel den Baum der Erkenntniss dar, aus dessen Holz, nach alter Legende, das Kreuz Christi gezimmert ward, und darauf sich hier die Zusammenstellung bezieht. In den vier runden Ecken des Regenbogens befinden sich, zu Christi Rechten, Sol, ein rother Kopf mit Strahlen

---

§. 4, 1. Münchner Bibliothek: B, No. 2. — Museum a. a. O. S. 163.

zu seiner Linken Luna, blau mit der Mondsichel; oben ein alter hellblau-grauer Kopf, Uranus; unten ein braunes Weib, Tellus, mit nacktem Oberleib, den Stamm des Baumes haltend. In den vier äussern Ecken des Blattes sieht man die vier Symbole der Evangelisten, von grünlichen Sirenen-artigen Figuren getragen. Letztere deuten, wie sich aus der erklärenden Schrift der Nebenseite ergiebt, auf die vier Paradiesesströme, von denen die Flüsse der Erde ihr Wasser erhalten und die zugleich, nach alter Symbolik, die vier Evangelisten bezeichnen (vergl. Bd. I, §. 4, 5.). Der Regenbogen mit den vier Rundungen ist von Goldstreifen eingefasst; der Grund innerhalb desselben ist olivengrün mit bläulich grünem Rande, ausserhalb Lila, welches nach oben in Rosa, nach unten in Grün übergeht. Vor jedem einzelnen Evangelium befindet sich sodann, wie gewöhnlich in den Evangeliarien der Zeit, das Bild des entsprechenden Evangelisten, welcher an seinem Schreibpult sitzt. Jede dieser Figuren wird von zwei Säulen eingefasst, die einen horizontalen Streifen mit erklärender Inschrift und darüber einen flachen Bogen tragen; in letzterem sieht man jedesmal das dem einzelnen Evangelisten zugehörige Symbol und daneben eine Gestalt, die auf Christi Opfertod hindeutet. Auch hier fehlt es nicht an sinnreichen Beziehungen. Während z. B. neben dem Löwen des Marcus Christus dargestellt ist, welcher mit dem Kreuz aus dem Grabe aufersteht, erhebt auf dem unteren Raume des Bildes der Evangelist selbst Hände und Haupt in der Bewegung des Staunens, welche die Inschrift mit folgenden Versen erklärt:

Ecce leo fortis transit discrimina mortis:
Fortia facta stupet Marcus qui nuntia defert.

Lucas dagegen, über dem ein sterbendes Lamm dargestellt ist, blickt vor sich nieder und senkt die Rolle, auf der er zu schreiben im Begriff war. — In den Bildern andrer Handschriften findet man zuweilen eine grössere Fülle historischer Darstellungen (Begebenheiten der heiligen Geschichte), bei denen freilich, da hier die Bedeutung nicht ausserhalb der Form

Digitized by Google

der Darstellung liegt, die mangelhafte Zeichnung das Auge ungleich empfindlicher berührt, als bei jenen.

Wir dürfen den Kreis dieser Bilder füglich als ein zwei- 5.
tes Entwickelungsmoment in der deutschen Kunst betrachten. Sie zeigen zuerst das Bestreben nach sorgfältiger, genau beendender Technik, zuerst die Freude an dem heiteren Licht und Spiele der Farben. Jene höchst manierirte Zeichnung (die nur aus den Einflüssen fremdartiger, verdorbener Kunst hervorgehen konnte und durchaus von der typischen Beschränkung eines uranfänglichen Styles fern ist) dürfte freilich, wenn sie an sich wesentlich bedeutende Nachfolge gehabt hätte, als ein bedenkliches Element erscheinen. Aber wir bemerken in der Folgezeit keinen zu tief eingreifenden Einfluss derselben, und so mag wohl jene Ahnung eines tieferen Adels, welche in den Werken der karolingischen Periode lag und mit diesen sich zuerst dem Sinne eingeprägt haben musste, mag auch wohl das eigne gesunde Gefühl vor solchem Einfluss geschützt haben. Denn wie der eigne selbstschöpferische Gedanke sich dieser Kunstmittel alsbald zum Ausdrucke dessen, was in ihm lebendig war, zu bemächtigen vermochte, davon haben die im Vorigen geschilderten Darstellungen wenigstens einige und in ihrer Art, wie es scheint, genügende Beispiele gegeben.

§. 5. Bereits gleichzeitig mit den eben besprochenen 1.
Werken, d. h. in der ersten Hälfte des eilften Jahrhunderts, ist indess das Auftreten eines andern Styles in der deutschen Malerei zu bemerken; es ist derselbe, welcher dies und das folgende Jahrhundert hindurch, bis in den Beginn des dreizehnten, herrschend bleibt. Jene manierirte, krankhafte Ausartung, jene Willkühr in der Zeichnung der Figuren ist hier im Allgemeinen nicht zu bemerken und tritt nur hie und da im Einzelnen, in untergeordneter Weise, hervor. Im Gegentheil befolgt hier die Zeichnung ein strenges typisches Gesetz, es zeigt sich das Bestreben, die Formen der Gestalten überall in scharfer und bestimmter Weise zu fassen, dieselben so viel als möglich in gemessener, symmetrischer Anordnung vorzuführen. Ein näheres Eingehen auf den organischen Zusam-

Digitized by Google

menhang des menschlichen Körpers mangelt hiebei freilich noch entschieden, — dies gehört einer späteren Entwickelungsperiode der Kunst an; am Schärfsten aber tritt diese strenge Symmetrie in den Linien der Gewandung, sowie in den beigeordneten Gegenständen aus der Thier- und Pflanzenwelt hervor, welche letzteren ganz nach Art der Arabesken behandelt sind. Ja die gesammte Darstellung wird nicht selten, wenn sich sonst die Gelegenheit dazu darbot, arabeskenhaft in einander geschlungen, und die Arabeske selbst, die phantastische Verknüpfung des seiner Natur nach Verschiedenartigen, tritt zuerst bedeutsam und mannichfaltig hervor. Der bildenden Kunst dieser Zeit liegt im Wesentlichen ein architektonisches Prinzip zu Grunde; sie trägt mehr den Charakter eines Ornamentes, sowohl wo sie in grösserem Maasse zur Verzierung der Wände als in kleinerem zur Ausschmückung der Bücher angewandt wurde. Es ist das erste selbstthätige Pulsiren der Kunst, welches sich hier, wie überall auf der ersten Entwickelungsstufe, durch strenge Gesetzmässigkeit äussert, die zwar nur äusserlich formell erscheint und die tieferen Gesetze der organischen Natur noch nicht begreift, die aber zunächst dazu dient, der ins Formlose ausschweifenden Phantasie bestimmte Grenzen vorzuzeichnen. Dabei sind jedoch jene, durch Ueberlieferung von ausserhalb eingeführten Vorbilder, jene idealen Typen des classischen Alterthums, welche vornehmlich in den Arbeiten der karolingischen Zeit nachklingen und auch den Werken der byzantinischen Kunst zu Grunde liegen, beibehalten, und sie bewirken es insbesondere, dass jene äusserliche Gesetzmässigkeit zugleich mit einer höheren Würde und Majestät gepaart bleibt. In der Farbenbehandlung herrscht in den Arbeiten dieses Styles (wenigstens in den Miniaturen der Manuscripte) dieselbe Sauberkeit und feine Ausführung, dieselbe Heiterkeit der Farben, wie in den obenerwähnten Bamberger Handschriften, und dies ist ohne Zweifel ebenso, wie bei jenen, byzantinischem Einflusse zuzuschreiben. Man pflegt den Kunststyl dieser Periode insgemein mit dem Namen des byzantinischen Styles zu bezeich-

Digitized by Google

nen, und wenigstens neigt er sich, abgesehen von dem eben erwähnten Einflusse, in seiner äusserlichen Strenge mehr zu diesem als zu dem freieren Styl der karolingischen Periode, auch steht er dem parallel, was man in der italienischen Kunst mit derselben Bezeichnung zu charakterisiren pflegt; doch tritt derselbe nicht als eine absichtliche, willkührliche Nachahmung der byzantinischen Kunst hervor, vielmehr war er zugleich in dem eigenthümlichen Entwickelungsgange der deutschen Kunst mit Nothwendigkeit bedingt, und es fehlt wiederum in den Werken dieses Styles nicht an mannigfachen Zeugnissen selbständiger, tiefsinniger Auffassungsweise.

Die Zahl der Handschriften des eilften Jahrhunderts, welche mit Miniaturbildern dieses Styles versehen sind, ist nicht sonderlich bedeutend; doch finden sich deren, die schon der früheren Zeit desselben angehören. Namentlich ist unter letzteren ein von Ellinger, Abt von Tegernsee, gefertigtes Evan- 2.
gelienbuch, in der Hofbibliothek zu München befindlich, anzuführen, welches die Bilder der Evangelisten, in strenger Zeichnung, mit geraden einfachen Falten der Gewandung und in sauberer Malerei, enthält. Ellinger regierte von 1017 bis 1048 und stiftete sich durch künstlerische Unternehmungen ein eh- 3.
renvolles Gedächtniss in seinem Kloster, wie er z. B. die Gruftkirche desselben erweitern und deren Gewölbe ausmalen liess. In einer Handschrift des Plinius soll er die im Text beschriebenen Thiere an den Rand gezeichnet haben; diese Zeichnungen, in denen es vornehmlich auf naturgemässe Auffassung ankam, dürften für die Kunstgeschichte, falls die Handschrift noch erhalten ist, von Interesse sein.

Im zwölften Jahrhundert mehren sich die mit solchem Schmucke versehenen Handschriften in sehr bedeutender Weise. In einigen ist die Behandlung der Bilder flüchtiger, die Auffassung mehr kümmerlich und ohne sonderlichen Geist; in an-

---

§. 5, 2. *Cod. lat. membr. c. p. No.* 31. — Museum a. a. O. S. 164.

§. 5. 3. Günthner, Geschichte der literarischen Anstalten in Baiern, S. 192.

Digitized by Google

dern tragen die Gestalten, trotz der strengen Stylisirung, das Gepräge einer stillen, ernsten Würde. In einigen sieht man mehr Federzeichnungen und nur einzelne Theile der Darstellung leicht mit Farben ausgefüllt; in andern eine sorgfältig durchgeführte Malerei und das Bestreben, die Gestalten durch Schatten und Licht zu runden und aus der Fläche zu erheben. Die Mehrzahl dieser Bilder, wie namentlich die in den Evangeliarien befindlichen, enthalten im Wesentlichen nur einzelne Gestalten von Heiligen und ausserdem nur einen mehr oder minder reichen Schmuck verschiedenartigen Ornamentes; bei vielen andern fehlt es jedoch auch nicht an Darstellungen mannichfaltiger und eigenthümlicher Art, und namentlich tritt hier wieder, in mehr oder minder bedeutsamen Allegorieen und symbolischen Bezügen, die innere geistige Thätigkeit der Künstler hervor. — Sehr interessante Beispiele für dies Element der künstlerischen Symbolik enthält ein prachtvolles
5. Evangelienbuch in der Hofbibliothek zu München, aus dem Kloster Niedermünster zu Regensburg stammend. Zu Anfang dieser Handschrift sieht man verschiedene mystisch allegorische Darstellungen, mit reichem Rankenornament und vielen Beischriften versehen. Es möge die Beschreibung einer derselben folgen, welche den Sieg über den Tod durch Christi Opfertod darstellt. In der Mitte des Bildes ist Christus am Kreuze dargestellt, die Füsse auf ein Brett mit zwei Nägeln geheftet, in rothem Gewande, mit der königlichen Krone und der priesterlichen Stola. Etwas tiefer, zu beiden Seiten des Kreuzstammes, stehen: links Vita, eine weibliche Figur, mit kreuzgeschmückter Krone und reichem Gewande, Gesicht und Hände emporrichtend; rechts Mors, in bleicher Farbe, mit struppigem Haar, das Gesicht halbverhüllt, eine tiefe Wunde im Halse, der Körper halbnackt, schlecht bekleidet und umsinkend, mit zerbrochener Lanze und Sichel. Ein Drache, der aus dem Kreuzesstamme hervorwächst, scheint der Gestalt in den Arm zu beissen. Auf beiden Seiten des Blattes sind klei-

§. 5, 5. B, No. 1. — Museum, a. a. O. S. 164.

Digitized by Google

nere Darstellungen: Oben Sol und Luna, die sich verhüllen. Dann rechts das neue Testament, eine weibliche gekrönte Gestalt, mit der Siegesfahne, den Kelch des Abendmahls auf der Krone; links das alte Testament, das Gesicht in dem Rahmen des Bildes verbergend, Gesetzrolle und Opfermesser in den Händen. Unten rechts auferstandene Todte; links der zerrissene Tempelvorhang. Im weiteren Fortgange der Handschrift ist vor jedem Evangelium das Bild des bezüglichen Evangelisten enthalten, über der Gestalt das zugehörige Symbol, unten — der schon früher erwähnten Symbolik gemäss — die Darstellung eines der vier Paradiesesströme, hier in der Gestalt eines nackten Mannes mit zwei Hörnern und mit grosser Wasserurne *). Die malerische Ausführung sämmtlicher Bilder dieser Handschrift ist sehr sauber und in der Zeichnung bereits eine gewisse Formenkenntniss ersichtlich.

§. 6. Gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts und 1.
mit dem Beginne des folgenden wird zuerst ein eigenthümlicher Lebensdrang in der deutschen Kunst bemerklich. Das Auge des Künstlers öffnet sich jetzt für die Fülle der umgebenden Erscheinungen, und sorglich, wenngleich häufig noch mit kleinlicher Aengstlichkeit, bestrebt er sich, das Einzelne in seiner Eigenthümlichkeit und seinem Zusammenhange nachzubilden. Die Menschen, wie sie ihn umgeben, unterschieden nach Rang und Gewerbe, den lustigen Waffenschmuck der Krieger und den prächtigen Putz der Frauen, gegenseitigen Verkehr, Handel und Wandel, die Stimmungen des Gemüthes wie sie sich in Stellung und Geberde aussprechen, die Gewalt der Leidenschaft und die Stille der Betrübniss sucht er unsern Augen vorzuführen, und trotz seiner höchst unzulänglichen Kunstmittel, trotz allen Mangels an entschiedener und durchdringender Belebung, gelingt es ihm insgemein, seine Absichten klar und deutlich auszusprechen. Zugleich beginnt die Körperform, wenn auch immer noch die Motive des sogenannten byzantinischen Styles vorherrschen, jenes architek-

*) Vergl. Bd. I, S. 7.

Digitized by Google

tonische Gesetz zu verlassen, es wird wenigstens das Streben sichtbar, sie in den allgemeineren Bezügen ihres organischen Zusammenhanges zu erfassen; die Gewandung fängt an, sich den Formen des Körpers zu bequemen und seinen Bewegungen zu folgen; es fehlt endlich nicht an mannichfaltigen Zeugnissen eines auf Schönheit, Anmuth und höhere, idealere Würde gerichteten Sinnes. In letzterem Bezuge sind es vornehmlich wiederum jene aus dem classischen Alterthum überlieferten Typen, welche dem künstlerischen Gefühl diese edlere Richtung vorzeichneten.

Die Bilder verschiedener Handschriften geben uns die Beispiele dieser neuen Entwickelungsmomente. Unter diesen
2. führen wir zuerst die prachtvolle Handschrift des Hortus deliciarum (einer Sammlung von Auszügen aus Kirchenvätern, Kirchenschriftstellern und andern Werken) an, welche in der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts in dem Kloster Hohenburg im Elsass verfertigt wurde und sich gegenwärtig in der öffentlichen Bibliothek zu Strassburg befindet. Sie ist mit einer grossen Anzahl von Miniaturgemälden geschmückt, die zur Erklärung des Textes dienen und theils heilige, theils allegorische Darstellungen oder Scenen des Lebens enthalten. Letztere geben hier vornehmlich Anlass, Kostüme und Gebräuche der Zeit in bunter Mannichfaltigkeit zu entwickeln. Im Allgemeinen (und namentlich auch in den weitläuftigen Allegorieen) hat die Auffassung zwar etwas Nüchternes und bedarf mannigfacher Beischriften zum näheren Verständniss; doch ist insgemein in den Gestalten der Heiligen, welche in der altchristlichen Darstellungsweise behandelt sind, eine grossartige Würde und Ruhe ersichtlich, sowie es auch nicht an eignen Erfindungen von überraschender Kühnheit und Bedeutsamkeit fehlt. Unter diesen zeichnet sich namentlich die Darstellung einer Superbia aus, einer weiblichen Gestalt in reichem

---

§. 6, 2. Ch. M. Engelhardt, Herrad von Landsperg, Aebtissin von Hohenburg oder St. Odilien im Elsass, und ihr Werk: Hortus deliciarum. Mit 12 Kupfertafeln in Fol.

Digitized by Google

Schmuck, welche zu Ross auf einem Löwenfell sitzend, mit weithinfliegenden Gewanden, ihre Lanze schwingt.

Eine eigenthümliche Schule der Miniaturmalerei scheint 3.
sich zu dieser Zeit in den oberbairischen Klöstern gebildet zu haben. Die Bilder, womit dieselbe ihre Handschriften verzierte, bestehen im Wesentlichen nur aus Federzeichnungen (so jedoch, dass das Nackte von der Gewandung, oder auch die verschiedenen Theile der letzteren, insgemein durch rothe und schwarze Dinte unterschieden ist). In den Gestalten selbst zeigt sich nur selten eine weitere Färbung, während die Gründe der Bilder überall mit Farbe ausgefüllt und mit anders gefärbten Rändern umgeben sind. — Zu diesen Werken
gehört zunächst die, um die Zeit des Jahres 1200 geschrie- 4.
bene Handschrift der deutschen Aeneïde des Heinrich von Veldeck, welche, aus Baiern stammend, gegenwärtig in der Königl. Bibliothek zu Berlin bewahrt wird. Die Bilder derselben stellen, in zahlreicher Folge, die in dem Gedicht erzählten Begebenheiten dar. Auch sie sind im Allgemeinen durch die Sorgfalt, welche der Zeichner auf Kostüme u. dgl. verwandt hat, merkwürdig, stehen indess in Rücksicht auf Formensinn und Wohlgestalt denen des Hortus deliciarum beträchtlich nach; ja sie erinnern in manchen wirklich krüppelhaften Körperbildungen eher an die oben (§. 4, 3—5) erwähnten Bamberger Handschriften. Doch erhalten diese Bilder durch einen andern Umstand ein eigenthümliches Interesse in Bezug auf die Entwickelungsgeschichte der deutschen Kunst. Es entfaltet sich hier nemlich in den Handbewegungen der dargestellten Personen eine eigenthümlich durchgebildete Geberdensprache, welche sowohl die besonderen Situationen ruhiger Gespräche vollkommen deutlich und verständlich darzulegen, als auch den leidenschaftlichen Momenten einen genügenden Ausdruck zu geben im Stande ist. In

---

§. 6, 4. S. die Abhandlung des Verfassers: „Die Bilderhandschrift der Eneidt in der Königl. Bibliothek zu Berlin.“ Museum, 1836. No. 36—38.

Digitized by Google

letzteren, wenn einsame Liebesnoth oder die Klage um geliebte Todte zu zeichnen war, wird Schmerz und Leiden durch ein eigen krampfhaftes Ringen der Hände trefflich ausgedrückt.

Ungleich bedeutender als die ebengenannten sind die Zeichnungen einer andern, derselben Zeit und Schule angehö-
5. rigen Handschrift, welche das schöne deutsche Gedicht des Werinher, Diakonus im Kloster Tegernsee, vom Leben der Maria enthält und welche neuerdings aus der v. Nagler'schen Sammlung in die Königl. Bibliothek zu Berlin übergegangen ist. In Rücksicht auf Formenbildung stehen diese Zeichnungen etwa mit denen des Hortus deliciarum auf gleicher Stufe und übertreffen dieselben im Einzelnen sogar noch durch eine stille Anmuth und Naivetät, die sich vornehmlich in denjenigen Bildern zeigt, bei denen eben der Ausdruck einer heiteren freudigen Stimmung des Gemüthes die Hauptaufgabe war, wie z. B. in einer Gruppe der Seligen (einer Vision der Maria). Von vorzüglichstem Werthe aber sind einige andre Darstellungen, in denen der Zeichner leidenschaftliche und namentlich schmerzvolle Affekte darzustellen hatte. Hier wusste er, trotz seiner noch immer höchst mangelhaften Mittel, in Stellung, Geberde und Faltenwurf ein so eigenthümlich tragisches Pathos zu entwickeln, dass dergleichen in einer so frühen Epoche der Kunst allerdings das höchste Erstaunen des Beschauers hervorbringen muss. Die vorzüglichsten unter den Bildern der Art sind eine Darstellung der Verdammten (ebenfalls nach einer Vision der Maria), die mit glühenden Ketten an einander geschlossen sind und von innerlichen Qualen umhergetrieben werden; dann eine Darstellung der Klage der bethlehemitischen Mütter nach dem Morde ihrer Kinder, wo die eine ihr Gewand zerreisst, die andre am Boden kauernd ihr Haupt in die Hand stützt, eine dritte die Hände ringt, eine vierte in heftiger Bewegung die Hände erhebt und den Himmel über den grässlichen Vorgang anzuklagen scheint, u. s. w.

---

§. 6, 5. S. die Dissertation des Verf.: *De Werinhero, saeculi XII monacho Tegernseensi, etc.*

Digitized by Google

Als eine weitere Entwickelung schliessen sich den ge- 6.
nannten die Zeichnungen des Conrad, eines Mönches im Kloster Scheyern, an, eines durch die Abfassung vieler gelehrten Werke ausgezeichneten Mannes, welcher um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts lebte. Die Hofbibliothek zu München bewahrt mehrere seiner Handschriften, die er mit Bildern verziert hat, und unter denen besonders ein Evangeliarium und Lectionarium wichtig ist. Zu Anfange dieser Handschrift befinden sich mehrere grosse apokalyptische Darstellungen, dann zwei merkwürdige Legenden in mehreren Reihen kleinerer Bilder (die eine derselben enthält die Geschichte des Bischofes Theophilus, die älteste deutsche Faust-Sage), und hierauf eine Anzahl von Bildern der heiligen Geschichte. Die Führung der Linien ist in diesen Bildern zwar nicht mit derjenigen Sicherheit und Bestimmtheit behandelt, wie in den obenerwähnten, dagegen wird hier der Sinn für eine naturgemässe Form noch bemerkbarer, die Bewegung noch freier, der Faltenwurf noch leichter bewegt, mehr durch die Formen des Körpers motivirt und in grossartig weichen und edlen Linien gebildet.

Eine der interessantesten Bilderhandschriften dieser Periode, 7.
doch einer andern Schule angehörig, ist endlich das für den Landgrafen Hermann von Thüringen (um 1200) geschriebene Psalter, welches, früher im Kloster Weingarten, gegenwärtig sich in der Königl. Privatbibliothek zu Stuttgart befindet. Die in demselben enthaltenen Bilder sind Miniaturgemälde von äusserst sauberer Ausführung und Vollendung. Der Styl derselben schliesst sich ebenfalls im Wesentlichen den Formen der Zeit an, doch sind letztere hier zu der Darstellung feierlicher Würde erhoben und ihre Strenge zugleich häufig durch

---

§. 6, 6. Münchner Bibliothek: *Cod. lat. membr. e. p.* No. 7. b, c; No. 13, a. — Museum, 1834, No. 21, S. 165.

§. 6, 7. Museum, a. a. O. No. 13, S. 97. — Vergl. Dibdin: *a bibliographical, antiquarian etc. tour in France and Germany, III, p.* 158.

Digitized by Google

den Ausdruck einer eigenthümlichen Milde und schlichten Anmuth erfreulichst gemässigt; ja man findet hier in einzelnen Köpfen (vornehmlich im Kopfe Christi) den Zug einer idealen Schönheit, die um so mehr überrascht, als anderweitig in den Werken dieser Zeit die Köpfe durchaus noch starr und anmuthlos gehalten zu sein pflegen. Zu Anfang dieser Handschrift befindet sich ein Calendarium, wo bei jedem Monat der Monatsheilige, sowie eine landwirthschaftliche Scene zur Charakterisirung des Monats dargestellt ist; Darstellungen der letzgenannten Art dürften in so früher Zeit noch sehr selten sein; in Beschäftigung und Costümen erscheinen sie durchaus nordisch und bestätigen somit, dass die Anfertigung der Bilder aus einer heimischen Schule hervorgegangen ist. Dann folgen, in den Psalmen selbst, verschiedene Bilder, welche die Taufe Christi, seinen Opfertod, seine Niederfahrt zur Hölle, seine Himmelfahrt u. s. w. darstellen; in diesen zeigen sich die trefflichsten Motive, vornehmlich in dem Bilde, welches, neben dem gekreuzigten Heilande, Maria und Johannes in einfacher, sinnig trauernder Stellung vorführt. Hierauf die Litanei, über der, in der oberen Hälfte der Blätter, die Brustbilder von Heiligen und fürstlichen Personen enthalten sind; zu Anfang der letzteren die Brustbilder des Landgrafen Hermann und seiner Gemahlin Sophia, in denen man, ebenfalls ein merkwürdiges Beispiel für jene frühe Zeit, das Bestreben nach individueller, portraitartiger Darstellung bereits mit glücklichem Erfolge gekrönt sieht.

1. §. 7. Es ist höchst merkwürdig für die deutsche Culturgeschichte, dass dieser erste lebendige Aufschwung der Kunst, der in Italien erst im weiteren Verlaufe des dreizehnten Jahrhunderts sichtbar wird, in Deutschland bereits vor dem Beginn desselben eintrat. Eine nähere Vergleichung mit den italienischen Werken ist indess nicht wohl anzustellen, da bei uns nur sehr wenig von Arbeiten selbständiger Art und grösseren Umfanges erhalten ist, und die Mehrzahl der im Vorigen aufgeführten Handschriftbilder nur aus Zeichnungen besteht, im Wesentlichen also nur mehr als Entwurf, als Skizze zu be-

Digitized by Google

trachten ist. Ob sich vielleicht bei grösseren, eigentlich künstlerischen Unternehmungen der Zeit die geistreichen Motive jener Handschriftbilder zu grösserer Vollendung durchgebildet haben, muss dahin gestellt bleiben. Dass an solchen übrigens kein Mangel war, geht sowohl aus mannigfachen schriftlichen Nachrichten wie aus einzelnen, mehr oder minder verdorbenen Ueberresten hervor. Wichtig ist unter den ersteren vornehmlich ein noch vor dem zwölften Jahrhunderte aufgesetztes grosses 2.
Verzeichniss der zahlreichen heiligen Darstellungen, welche an den Wänden und in der Altartribune der Klosterkirche zu Benedictbeuern gemalt waren. Noch enthält der Wormser 3.
Dom viele verblichene Wandmalereien byzantinischen Styles, unter denen sich insbesondere in dem einen Kreuzflügel ein riesiges Madonnenbild auszeichnet, welches die halbe Höhe bis zum Gewölbe des Hauptschiffes erreicht. In der einen Sei- 4.
tenkapelle neben dem Chor der Liebfrauenkirche zu Halberstadt sieht man, in dem Gewölbe der Altarnische, noch die Gestalten der Heiligen, die hier in strenger trockener Weise gemalt sind. An dem übertünchten Gewölbe der Krypta der 5.
Stiftskirche zu Quedlinburg, über dem zerbrochenen Grabe König Heinrich's I., schimmern noch die alten Malereien hervor und an einigen Stellen, wo die Tünche abgefallen ist, sieht man die Unterzeichnung, die in einem reinen, tüchtigen und verhältnissmässig edlen Style ausgeführt ist. Mannigfach noch in andren Kirchen des sogenannten byzantinischen Styles hat die weisse Uebertünchung den alten Schmuck heiliger Wandmalereien nicht gänzlich vertilgen können, dessen einstige Existenz oft aber auch nur durch die aus Stuck angesetzten oder vertieft eingegrabenen Heiligenscheine ersichtlich wird. Höchst ausgezeichnete Wandmalereien der Art sind 6.
neuerlich, bei der Restauration des prachtvollen Doms zu Bamberg und bei seiner Befreiung von der vielhundertjährigen Tünche, in den Nischen der einen Querwand am Peterschore

---

§, 7, 2. Nach *Pezii Thesaur. anecdott. eccl. T. III, P. III, p.* 611 abgedruckt bei Fiorillo, a. a. O, I, S. 178, c.

Digitized by Google

zum Vorschein gekommen; diese dürften ohne Zweifel ebenfalls in die Zeit des Jahres 1200 zu setzen sein. — Staffeleibilder des byzantinischen Styles findet man in Deutschland selt-
7. ner. Als Beispiel möge ein solches Gemälde, welches Christus auf dem Regenbogen thronend und vier Heilige zu seinen Seiten darstellt, angeführt werden. Es befindet sich in dem Provinzial-Museum zu Münster und stammt aus dem Kloster St. Walburg zu Soest.

Auch in anderem Stoff haben sich einige, dem Gebiete der Malerei angehörige Kunstwerke dieses Styles erhalten. Dahin
8. gehören u. a. die Glasmalereien im Augsburger Dome, welche die südlichen Fenster des Mittelschiffes ausfüllen und Gestalten von Heiligen darstellen. Dahin gehören ferner, und zwar
9. wiederum als eins der wichtigsten Beispiele für den hohen Aufschwung der Kunst um das Ende dieser Periode, die Fragmente der gewirkten Teppiche, welche im Citer der Stiftskirche zu Quedlinburg aufbewahrt werden. Sie gehören der Regierungszeit der Aebtissin Agnes (um 1200) an, die dieselben eigenhändig mit ihren Jungfrauen, zur Ausschmückung der Chorwände jener Kirche, gewebt hat, und enthalten bildliche

---

§. 7, 7. Becker: „Ueber die altdeutschen Gemälde, aus dem ehemaligen Augustiner-Nonnen-Kloster St. Walburg zu Soest". Museum, 1835, No. 47, S. 374.

§. 7, 9. Vergl. die Anmerkung zu §. 3, 7. — Die Regierung der oben genannten Aebtissin zeichnet sich überhaupt, wie auch noch aus andren erhaltenen Werken hervorgeht, durch eine merkwürdige Kunstblüthe aus. Zu diesen Werken gehört namentlich ein Reliquienkasten, dessen Wände aus Elfenbein mit den Gestalten der Apostel geschnitzt sind und dessen Boden aus einer silbernen Platte mit trefflichen Niello's besteht, darauf Bild und Name der Aebtissin nebst Angabe, dass der Kasten in ihrem Auftrage gearbeitet wurde, enthalten sind. Einzelne jener in Elfenbein geschnitzten Figuren sind hier wieder in einer höchst überraschenden Reinheit des Styles ausgeführt. Sie sind von ähnlicher Vollendung und in ähnlichem Charakter, wie die Elfenbeinschnitzwerke, mit denen die Deckel zweier Prachthandschriften der Hofbibliothek zu München (B, No. 3 und No. 7) geschmückt sind, und dürften dazu dienen, das Alter derselben näher zu bestimmen. Ueber letztere haben wir hoffentlich nähere Kunde durch Hrn. Dr. E. Förster in München zu erwarten.

Digitized by Google

Darstellungen allegorischen Inhalts: die Hochzeit des Mercur mit der Philologie (nach dem Marcianus Capella). Der Styl in der Zeichnung dieser Darstellungen ist verschieden (die Musterbilder offenbar von verschiedenen Händen gezeichnet): einige sind mehr in der gewöhnlichen Weise der Zeit gearbeitet, andre aber enthalten einzelne Figuren von so hoher Schönheit der Form, von solchem Ebenmaas der Glieder, von so würdiger, so kunstverständig geordneter Gewandung (und gerade diese durchaus nicht in den besonderen Eigenthümlichkeiten jener altchristlichen Vorbilder) — dass wir hier in der That eine ihrer Vollendung sich annähernde Kunst zu sehen glauben. — Auch im Dome zu Halberstadt befinden sich Tep- 10.
piche mit gewirkten bildlichen Darstellungen byzantinischen Styles, deren Zeichnung jedoch ungleich roher ist.

Bereits in der früheren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts 11.
entwickelt sich neben diesem sogenannten byzantinischen Style der deutschen Kunst ein andrer, welcher bald allgemein vorherrschend wird. Doch hat sich in Handschriftbildern, — die in klösterlicher Einsamkeit, den Neuerungen fern, gefertigt und älteren Mustern nachgebildet wurden, jener ältere Styl noch lange, bis tief in das funfzehnte Jahrhundert erhalten. Es fehlt nicht an mannigfachen Beispielen für diese Thatsache. 12.

---

§. 7, 10. Museum, 1833, No. 7, S. 53.

§. 7, 12. Oeffentl. Biblioth. von Stuttgart, *Bibl.* 4, No. 40. — Hofbibliothek von München, *Cod. lat. membr. c. p.* No. 39; 40. a; 42; 49; 63; 84. — Vergl. Museum, 1834, No. 12, S. 89; No. 21, S. 165.

Digitized by Google

Zweites Buch.

Die Zeit des germanischen Styles.

Leistungen des dreizehnten bis funfzehnten Jahrhunderts.

1. §. 8. Im dreizehnten Jahrhundert tritt ein neuer und von dem früheren verschiedener Styl in der deutschen Kunst auf. Das Starre, Strenge, Ernste, die traditionell überlieferten Bildungsformen verschwinden und machen einer weicheren Führung und einem eigenthümlichen Schwunge der Linien Platz. Die Gestalten verlassen ihre ruhige Stellung oder eckig schroffe Bewegung und nehmen etwas Graziöses in Haltung und Geberde an; die Falten fliessen weich, in langen Linien und Massen herab; die Gesichter erhalten die Andeutung eines lieblichen, häufig sentimentalen Ausdruckes, der zuweilen zwar nicht ohne Manier, insgemein jedoch auf eine schlichte naive Weise hervortritt. Es ist der Beginn einer neuen künstlerischen Richtung, das Erwachen des subjektiven Gefühles des Künstlers, welches sich selber in den dargestellten Personen auszusprechen strebt oder dieselben unbewusst durchdringt. Es ist dasselbe Princip, welches der italienischen Kunst des vierzehnten Jahrhunderts zu Grunde liegt, und mag hier, was die weitere Ausführung desselben anbetrifft, auf die Vorbemerkung zum dritten Buch des ersten Bandes verwiesen werden. Dass dasselbe in der nordischen Kunst so viel früher herrschend wird, hat seinen Grund in den allgemeinen kulturgeschichtlichen Verhältnissen diesseit der Alpen. Hier

Digitized by Google

(d. h. vornehmlich in Frankreich, England und Deutschland) entwickelt sich um den Beginn des dreizehnten Jahrhunderts die Blüthe jenes romantischen Elementes, welches das Leben nach allen Richtungen durchdringt und sich (was uns zunächst interessirt) sowohl in den zahlreichen Erzeugnissen einer selbständigen volksthümlichen Poesie, als insbesondere in dem Hervortreten eines neuen, des sogenannten gothischen Baustyles ankündigt. Mit letzterem steht der Styl dieser neuen Richtung der Malerei im nächsten Einklange; er zeigt in dem typisch wiederkehrenden Gesetz seiner Formenbildung ein ähnliches Formengefühl, wie sich in dem Charakter dieser gleichzeitigen Bauweise ausspricht. Denn im Allgemeinen ist auch hier zu bemerken, dass die malerische Darstellung dieser Periode in Bezug auf höhere Belebung, Individualisirung, Naturwahrheit ebenfalls noch eine untergeordnete Stufe einnimmt, dass dergleichen wenigstens in grösserem Maasse nur bei den spätesten Werken dieses Styles, gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts sichtbar wird, und dass statt dieser höheren Eigenschaften eben mehr das Gesetz einer architektonischen Symmetrie vorherrscht. Es ist bereits der Vorschlag gemacht worden, den bisher üblichen aber wenig passlichen Namen des gothischen Baustyles mit dem des „germanischen" zu vertauschen *); ebenso, wie diese Bezeichnung in Bezug auf die Architektur als durchaus erschöpfend und umfassend erscheint, dürfte auch der gleichzeitige Styl der bildenden Kunst am Besten als germanischer Styl zu benennen sein.

Im dreizehnten Jahrhundert zeigt sich dieser germanische Styl in seinen Eigenthümlichkeiten noch auf eine mehr grelle, im Einzelnen der Karikatur sich annähernde Weise, wie solches überall bei neu hervorbrechenden Entwickelungsprocessen der Fall ist, wo es den Kampf mit einem Früheren, durch Verjährung Berechtigten, gilt, und wie es hier durch die noch immer sehr befangene Technik und durch die somit erfolgte Anwendung der schärfsten, handgreiflichsten Darstellungsmittel 2.

*) v. Rumohr: Italienische Forschungen, III, S. 170.

Digitized by Google

natürlich nur erhöht werden musste. Im folgenden Jahrhundert mildern sich diese Uebertreibungen und treten die künstlerischen Absichten der Zeit in einer ungleich reineren, edleren Weise hervor. Der Schluss dieses Jahrhunderts und der Beginn des folgenden feiert die Blüthe des germanischen Styles.

§. 9. In Frankreich, und zwar in den nördlichen Theilen des Landes, ist die eigentliche Entwickelung des germanischen Bausystemes zu suchen; hier dürften sich ohne Zweifel auch die frühesten Beispiele des germanischen Styles der Ma-
1. lerei gezeigt haben. — Die ältesten historisch bestimmten Denkmale dieses Styles in Deutschland finden sich (nach den bisherigen Untersuchungen) in der St. Ursulakirche zu Köln. Es sind die auf Schieferplatten gemalten Bilder der Apostel, die sich eines Theils an dem Mittelaltar vor dem Chore, anderen Theils an der Mauer des rechten Seitenschiffes befinden und von denen besonders die letzteren, obgleich beschädigt, doch ohne Uebermalung erhalten sind. Die Apostel sind sitzend dargestellt, eigentlich nur dunkel im Umriss gezeichnet und farbig colorirt. Eine der Tafeln trägt die Bezeichnung des Jahres 1224.

2. Von der frühen Blüthe der Malerei zu Köln giebt eine Stelle in dem Parcival des Wolfram von Eschenbach (Anfang des dreizehnten Jahrhunderts), welche auch anderweitig schon zum Beleg dieser Thatsache angeführt ist, ein merkwürdiges Zeugniss:

Es hätte kein Maler zu Köln oder Mastricht —
So giebt die Aventüre Bericht —
Eine Kriegergestalt gemalt so schön,
Als der Knapp zu Ross war anzusehn *).

---

§. 9, 1. Passavant: Kunstreise durch England und Belgien, S. 403.

*) Uebersetzung von San Marte, S. 121. — Im Original steht hier für Maler: *Schiltere*, also Schildermaler, Tafelmaler, im Gegensatz zum Büchermaler. Auf die Arbeit des letzteren bezieht sich die bekannte schöne Stelle im Nibelungenliede (Uebersetzung von Simrock, S. 54):

Digitized by Google

In diese Zeit der Kölner Malerei dürften auch die dorti- 3.
gen fast schon erloschenen Wandgemälde in der Gruftkirche von S. Maria im Capitol zu setzen sein. Von der späteren Entwickelung dieses Styles zu Köln wird weiter unten gesprochen werden.

Zu den frühesten Beispielen des germanischen Styles gehören ferner die Bilder, welche die in der Hofbibliothek zu 4.
München befindliche Handschrift des Tristan von Gottfried von Strassburg schmücken. Diese Handschrift stammt wahrscheinlich aus der Schweiz und ist in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts geschrieben. Die Bilder erinnern im Aeussern der Behandlung an die Arbeiten der oberbairischen Schule um den Schluss des zwölften Jahrhunderts, von der bereits früher (§. 6, 3—6) die Rede war; auch sie bestehen aus einfachen Federzeichnungen mit farbiger Ausfüllung des Grundes hinter den Gestalten, — so jedoch, dass hier schon mannigfach farbige Schattenangaben in den Gewändern vorkommen; im Style der Zeichnung ist indess die neue Richtung der Kunst, sogar mit einer gewissen manierirten Uebertreibung, ausgesprochen.

Auch für die weitere Entwickelung dieses Styles sind die Bilder in den Handschriften deutscher Gedichte wichtig. Dahin gehören z. B. diejenigen, welche sich in der, aus dem Kloster 5.
Weingarten stammenden Minnesinger-Handschrift, in der Königl. Privatbibliothek zu Stuttgart, befinden. Sie stellen, zu An-

---

Da stand der Sohn Sieglindens so minniglich und schön
Als ob er wär' entworfen auf einem Pergamen
Von guten Meisters Händen,

§. 9, 4. *Cod germ. No.* 51. — Dibdin: *a bibliographical etc tour*, *III*, *p.* 263. — Museum, 1834, No. 22, S. 170. — Die Bilder dieser Handschrift sind übrigens von zwei verschiedenen Händen. Nur die in der vorderen Hälfte sind mit künstlerischer Sauberkeit ausgeführt, und auch diese zum Theil, in der Weise der hinteren, roh überschmiert. Zu letzteren gehören die Bilder, welche in Aufsess' „Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters" 1832, S. 222, mitgetheilt sind.

§. 9, 5. Museum, a. a. O. No. 13, S. 99.

Digitized by Google

fange eines jeden Dichters der Sammlung, dessen Bild in dieser oder jener entsprechenden Beschäftigung dar, doch noch ohne sonderlich poetische Auffassung. Es sind einfach colorirte Zeichnungen. — Ungleich bedeutender sind die Bilder
6. der berühmten Mannesse'schen Minnesinger-Handschrift in der Pariser Bibliothek (um 1300). Es sind ebenso die Darstellungen der einzelnen Dichter, zumeist in ähnlichen Motiven, wie die der vorigen Handschrift, so dass sie wohl nach diesen, oder mit ihnen nach gemeinsamen Vorbildern gearbeitet sein mögen. Aber wie bei den Bildern der Pariser Handschrift das Format grösser ist und eine mehr malerische Technik hervortritt, so spricht sich in ihnen auch zugleich ein zarteres Eingehen in die Situationen der einzelnen Darstellungen, eine geistreichere, lebendigere Auffassung derselben aus. Bald wird der Dichter allein, bald mit der Geliebten, bald als rüstiger Jäger oder als ritterlicher Krieger u. s. w. vorgeführt. Trefflich ist bei Einigen das dichterische Sinnen und Träumen in Stellung und Geberde ausgedrückt, wie z. B. beim Heinrich von Veldeck, der zwischen Blumen und Vögeln dasitzt und das Gesicht gedankenvoll in die Hand stützt; ähnlich bei Reinmar dem Zweter, der auf erhöhtem Sessel sitzt und zweien emsigen Schreibern dictirt. Sehr anmuthig ist das Bild des Hardeckers gedacht, der mit dem Falken auf der Faust unter einem Baume liegt, das Haupt im Schoosse der Geliebten, die sich liebevoll über ihn neigt. U. a. m. Freilich ist die Bewegung, besonders bei schwierigeren Stellungen, nicht immer naturgemäss und bequem, wie dies z. B. namentlich an dem letzterwähnten Bilde sichtbar wird; doch zeigt sich im Allgemeinen schon ein ziemlich lauterer Formensinn und auch die Gewandung bewegt sich meist in schönen, wohlverstandenen Linien. — Sehr zierlich ausgeführte Miniaturen
7. befinden sich in der schönen Handschrift des Wilhelm von

---

§. 9, 6. Hr. Prof. von der Hagen zu Berlin ist mit einer Herausgabe sämmtlicher Bilder dieser Handschrift beschäftigt.

§. 9, 7. Museum, 1834, No. 5, S. 35; No 11, S. 82.

Digitized by Google

Oranse, vom J. 1334, die in der öffentlichen Bibliothek zu Cassel aufbewahrt wird. Hier tragen die Darstellungen das Gepräge einer lieblichen zarten Naivetät und schönen Milde des Ausdruckes; in der Gewandung kommen im Einzelnen treffliche und geschmackvolle Motive vor.

Grössere Darstellungen, welche die allgemeinen Typen 8.
des germanischen Styles mit grösserer oder geringerer Vollendung tragen, sind mannigfach, als Tafelbilder, Wandgemälde, als Glasmalerei in Kirchenfenstern, in gewirkten Teppichen
u. s. w. erhalten. Unter letzteren erwähne ich eines Teppichs 9.
von sehr bedeutenden Dimensionen, in der Elisabethkirche zu Marburg befindlich, dessen Hauptdarstellungen sich auf die Geschichte des verlornen Sohnes beziehen. — Unter den ge-
malten Tafeln mögen hier, Beispiels halber, ein Paar in ihrer 10.
Art treffliche Gemälde des Berliner Museums angeführt werden: Zwei Engel, die eine Monstranz halten, und eine Madonna mit dem Kinde, welches sich der heil. Katharina verlobt (III, No. 177, 178), Halbfiguren, deren Köpfe in genügender Grösse ausgeführt, eine etwas volle, aber reine und edle Bildung und den Ausdruck einer milden Ruhe und Offenheit zeigen; es ist in ihnen, besonders in dem einen Engelkopfe des ersten Bildes, etwas rührend Klares und Unbefangenes, der Hauch jugendlicher Unschuld und Reinheit. Die Bilder sind übrigens ungemein schlicht gemalt und, wie in den Miniaturen der Zeit, die dunklen Umrisse der Formen noch vorherrschend. — Eine bedeutende Zahl hieher bezüglicher, zum Theil sehr interessanter Bilder sieht man in Nürn-
berg, vornehmlich in den beiden Hauptkirchen St. Sebald und 11.
St. Lorenz. Besonders merkwürdig dürfte, im Chore der ersten, ein Gemälde sein, welches die heil. Anna mit der Maria und dem Christkinde auf dem Schoosse und mit anderen
Heiligen darstellt; noch mehr eine Madonna mit dem Kinde, 12.
die neben der Sakristeithüre in St. Lorenz hängt, — ungemein anmuthig ist auf diesem Bilde der Kopf der Maria. Auch
die Frauenkirche, sowie namentlich die Gemäldegallerie auf 13.
der Burg zu Nürnberg besitzen verschiedene Bilder der Art,

Digitized by Google

doch meist von mehr untergeordnetem Werthe; in einigen von diesen zeigt sich bereits der Uebergang zu der späteren Weise der Nürnberger Kunst. Im Allgemeinen haben die älteren Bilder der Nürnberger Schule bereits eine gewisse Schärfe in der Formenbezeichnung, die sie von andern gleichzeitigen Leistungen der deutschen Kunst zu unterscheiden scheint. Es ist sehr auffallend, dass man in Nürnberg diese für die Entwickelungsgeschichte der Kunst so wichtigen Documente bisher noch keiner genaueren Untersuchung unterzogen hat. —

§. 10. Eine eigenthümliche Malerschule erscheint in Böhmen, von der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ab, unter der Regierung Kaiser Karls IV. (1346—78), in bedeutender
1. Thätigkeit. Nicolaus Wurmser von Strassburg, Kunze, und Theodorich von Prag werden unter den Künstlern dieser Schule namentlich angeführt. Ausser ihnen findet sich auf mehreren zu jener Zeit und für Böhmen gefertigten Tafeln der Name des Italieners Thomas von Mutina (Vergl. Bd. I, §. 36, 6.). Karl IV, ein prachtliebender Herr, bestrebte sich, seine Residenzen mit Schmuck und Zierden aller Art auszustatten, und neben architektonischen und plastischen Unternehmungen auch der Malerei ein ausgedehntes Feld einzuräumen. Die bedeutendste Anzahl von den
2. Werken jener Künstler sieht man in dem von Karl erbauten Schlosse Karlstein, in der Nähe von Prag. Hier ist zunächst die Kirche zum heiligen Kreuz, in dem grossen Thurme des Schlosses, merkwürdig. Die unteren Theile der Wände dieser Kirche sind mit rohen Amethysten, Chrysolithen, Onyxen und andern Edelsteinen ausgelegt. Die oberen Theile sind mit einer Täfelei bedeckt, die in eine grosse Anzahl viereckiger Felder eingetheilt und mit den Brustbildern heiliger Personen, es sind über 130, von der Hand des Theodorich von Prag bemalt ist. Auf die Mauer sind ausserdem noch mehrere

---

§. 10. Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland etc. I, S. 126 ff. — Hirt: Kunstbemerkungen auf einer Reise etc. nach Dresden und Prag, S. 175 ff.

Digitized by Google

biblische Scenen gemalt, welche man dem Wurmser und Kunze zueignet. Von denselben Künstlern sollen sodann die Malereien der unteren Kirche Mariahimmelfahrt herrühren, die den Kaiser Karl IV. vorstellen, wie er an seinen Sohn Wenceslaus das Kreuz, wie er an Siegismund einen Ring überreicht, und wie er knieend der Andacht obliegt. In der daran stossenden kleinen Kapelle der heil. Katharina, die eben so wie die Kirche zum heil. Kreuz reich mit Edelsteinen geschmückt ist, sieht man in einer Nische die Madonna mit dem Kinde gemalt und davor knieend den Kaiser und seine Gemahlin. Dies ist die beste und die am reinsten erhaltene der sämmtlichen angeführten Malereien, da die übrigen in späterer Zeit beträchtlich übermalt sind. Ausserdem sind einige Gemälde aus Schloss Karlstein in die k. k. Gallerie des Bel- 3.
vedere zu Wien versetzt worden: ein Bild des gekreuzigten Heilandes mit Maria und Johannes, dem Wurmser zugeschrieben, und zwei Brustbilder von Heiligen, zu jener von Theodorich gemalten Reihenfolge der Kirche zum heil. Kreuz gehörig. — An diese Werke in Karlstein schliessen sich noch 4.
die älteren Wandmalereien der Kapelle des heil. Wenceslaus, in dem Dome auf dem Hradschin zu Prag an, die sich am untern Theile der Wände, zwischen ähnlichem Schmuck roher Edelsteine, wie in den genannten Kirchen, befinden. Auch sie sind jedoch sehr bedeutend übermalt.

In ihren allgemeinen Verhältnissen lassen die Werke die- 5.
ser Schule das Schlichte und die einfache Würde des germanischen Styles erkennen, aber sie sind keinesweges als eine namhafte Blüthe desselben anzuführen. Im Gegentheil mangelt es hier durchaus an edlerem, feinerem Formensinn, und plumpe, rohe, schwerfällige Bildungen beleidigen hier das

---

§. 10, 4. An den Wänden der Kapelle des heil. Wenceslaus befinden sich, über den genannten Malereien, noch drei Reihen andrer Gemälde, die indess einer späteren Zeit, um das J. 1500, angehören und im Allgemeinen dem Style der Cranach'schen Compositionen verwandt sind. Hienach ist die Angabe Hirt's, a. a. O. S. 179, zu berichtigen.

Digitized by Google

Auge des Beschauers. Doch zeigen die Werke des Theodorich von Prag im Einzelnen manches Bessere und namentlich ist ihnen eine ungemeine Weichheit in der Farbenbehandlung
6. eigen. Diese Vorzüge treten insbesondere an einem Altargemälde, welches sich in der ständischen Gallerie zu Prag (XV, No. 33.) befindet und dem Theodorich zugeschrieben wird, in mehr erfreulicher Weise hervor. Das Bild zerfällt in zwei Abtheilungen: oben die Madonna mit dem Kinde, vor welcher Kaiser Karl IV. mit seinem Sohn Wenceslaus kniet, zwei Heilige zu ihren Seiten; unten der Prager Erzbischof Oczko von Wlassim und vier böhmische Heilige neben ihm. Auch in diesem Gemälde sieht man zwar noch eine ähnliche Schwerfälligkeit wie in den genannten Werken der Schule, zugleich aber eben jene eigenthümliche Weichheit in den jugendlichen Gesichtern, die bereits an Anmuth grenzt; auch die Gewandung ist sehr weich gehalten. — Die schönsten
7. Bilder der alten böhmischen Schule, die dem Verfasser bekannt geworden sind, befinden sich in der Theinkirche zu Prag: ein Eccehomo und eine Madonna mit dem Kinde, beides Brustbilder und besonders das letztere sehr anmuthig, zart und voll liebenswürdigen weichen Gefühles.

8. Noch ist ein grosses Mosaikgemälde anzuführen, welches sich am Aeusseren des Prager Domes, an der Südseite, befindet. Es zerfällt in drei Abtheilungen: in der Mitte Christus in der Glorie, von Engeln umgeben, sechs böhmische Heilige unter ihm, und noch tiefer die Donatoren des Werkes, Karl IV. und seine Gemahlin; auf der linken Seite Maria mit mehreren Heiligen, darunter die Auferstehung der Todten; auf der rechten Seite Johannes der Täufer, ebenfalls mit Heiligen, darunter die Verdammten. Der Styl dieses Werkes ist wiederum ziemlich roh und das Ganze mehr nur in Bezug auf die für Deutschland seltene musivische Technik merkwürdig.

9. Ausser dieser Glanzperiode Karls IV. wissen wir über die Entwickelung der Kunst in Böhmen, wo freilich die Hussitenkriege den Bildwerken arg mitgespielt haben, so viel wie Nichts. Doch dürfte noch Manches aus späterer Zeit erhalten

Digitized by Google

sein, und bei näherer Nachforschung zu günstigen Resultaten
führen können. Als Beispiel erwähnen wir eines Bildes in 10.
der ständischen Gallerie zu Prag (XV, No. 77.), eines Altargemäldes mit Flügeln, in dessen Mitte der Tod der Maria dargestellt ist. Nach Analogieen mit den oben erwähnten Werken zu schliessen, scheint dasselbe der weiteren Entwikkelung der Prager Schule im funfzehnten Jahrhundert anzugehören. —

§. 11. Zu einer ungleich grösseren Bedeutung entwik- 1.
kelte sich in den letzten Jahrzehnten des vierzehnten Jahrhunderts eine andre Malerschule Deutschlands: die Schule von Köln. Schon im Obigen (§. 9, 1, 2.) ist über den frühen Ruhm der Meister dieser Stadt und über das frühe Hervortreten des germanischen Styles in ihren Werken gesprochen worden; jetzt vollendete sich bei ihnen dieser Styl in seiner trefflichsten Eigenthümlichkeit. Die zahlreichen Werke, welche um diese Zeit aus der Schule von Köln hervorgingen, tragen das Gepräge eines so reinen und — in Rücksicht auf die allgemeine Kunstentwickelung der Zeit — eines so ausgebildeten Schönheitssinnes, es vermählt sich in ihnen ideale Auffassung und das Streben nach naturgetreuer Ausführung in so glücklicher Weise, wie solches in den nachfolgenden Perioden der deutschen Kunst nicht wieder wahrgenommen wird. Eine eigenthümliche Süssigkeit und Holdseligkeit, die kindlichste Heiterkeit und Anmuth ist über diese Gestalten ausgegossen. Sie prangen in dem wärmsten Schmelze leuchtender Farben, und die Technik der Farbenbehandlung, die Weichheit des Auftrages hat hier eine Vollendung erreicht, wie nirgend anders vor Einführung der Oelmalerei.

Die schriftlichen Nachrichten über die einzelnen Künst- 2.
ler, denen diese Werke angehören, sind äusserst dürftig. Mit Bestimmtheit indess unterscheidet man in den Gemälden die

---

§. 11. Passavant, Kunstreise S. 404 ff. — Der Verf. folgt in den obigen Angaben dem Urtheil dieses vorzüglichen Kenners.

Digitized by Google

Arbeit zweier hervorstechender Meister, und man hat letztere, nicht ohne die grösste Wahrscheinlichkeit, mit den Namen zweier Künstler der Zeit, deren ehrenvolles Gedächtniss uns aufbehalten ist, in Verbindung gebracht.

3. Der erste von diesen ist Meister Wilhelm, vermuthlich aus dem Dörfchen Herle bei Köln gebürtig und spätestens 1370 in Köln ansässig, von dem in gleichzeitigen Chroniken unter dem Jahre 1380 berichtet wird, dass er „der beste Maler in allen deutschen Landen gewesen sei und dass er einen jeglichen Menschen von aller Gestalt gemalt habe, als hätte er gelebt.“ Die vorzüglichsten Gemälde, welche diesem Meister Wilhelm anzugehören scheinen, sind folgende:

4. Das Gemälde an dem Grabmale Cuno's von Falkenstein, Erzbischofes von Trier, in der St. Castorkirche zu Coblenz, vom J. 1388: Christus am Kreuz, zur Linken Maria und Petrus, zur Rechten Johannes Ev. und Castor, am Kreuze der Erzbischof Cuno, knieend und betend. Die Trefflichkeit des Ganzen (die leider bei einer neueren Restauration des Bildes beeinträchtigt worden ist), vornehmlich die äusserst bestimmte und lebendige Individualisirung in dem Kopfe des Erzbischofes (ein für jene Zeit seltener Vorzug) sind, in Gemeinschaft mit der entsprechenden Zeitbestimmung, die Hauptveranlassung, das Bild dem genannten Künstler zuzuschreiben. — Die-
5. sem verwandt sind die Malereien des grossen Altarwerkes aus der Kirche St. Clara zu Köln, gegenwärtig in einer der Kapellen des dortigen Domes befindlich. Sie stellen, wenn die Flügelthüren des Altares aufgeschlagen sind, in zwei Reihen übereinander, zwölf Scenen aus dem Jugendleben Christi und eben so viel aus seiner Leidensgeschichte dar; auf den Aussenseiten der Flügel sieht man, in der oberen Reihe, Christus im Grabe stehend und mehrere Heilige zu seinen Seiten, auf der unteren Christus am Kreuz, ebenfalls mehrere Heilige neben ihm. Die Köpfe in diesen Bildern (und so auch in den folgenden) sind meistens lieblich, besonders die der Frauen, ihre Form rundlich, das Kinn etwas spitz; der Ausdruck nicht sehr lebhaft, aber richtig;

Digitized by Google

die Proportion ist etwas lang und die Figuren wiederum in etwas gesucht graziöser Stellung. Da eine gewisse Verschiedenheit in der Ausführung bemerkbar ist und man fast mit Bestimmtheit drei verschiedene Hände unterscheiden kann, so deutet man dies auf den Antheil zweier Gehülfen an der Arbeit des Meisters. — Sodann zwei höchst anmuthvolle Bilder von kleinerer Dimension: die heilige Veronika mit dem 6.
Schweisstuche, in den unteren Ecken des Bildes kleine musicirende Engel, im Besitz des Königs von Baiern (ehemals in der Boisserée'schen Gallerie); — und eine Madonna mit dem 7.
Kinde, zwei weibliche Heilige auf den Seitenflügeln des Bildes, aussen die Verspottung Christi, im städtischen Museum zu Köln; in beiden Bildern ein wunderbarer Schmelz in der Behandlung der Farbe, der besonders der Carnation einen höchst eigenthümlichen Reiz verleiht. — An diese Bilder schliessen sich als nahe verwandt, wenngleich in geringerer Vollendung, an: Ein Altärchen mit einer Anbetung der Kö- 8.
nige und Heiligenfiguren auf den Flügelbildern, im Besitz des Bauinspektors Hrn. de Lassaulx zu Coblenz; — ein Altärchen 9.
in der Gemälde-Gallerie des Berliner Museums (III, No. 175), Maria mit dem Kinde auf einer Wiese sitzend und weibliche Heilige zu ihren Seiten; — ein andres Gemälde derselben 10.
Gallerie (III, No. 179), welches in einer zahlreichen Folge kleiner Darstellungen die Leidensgeschichte Christi enthält. U. a. m.

Von dem bedeutenden Einfluss, welchen dieser Meister 11.
Wilhelm auf die Kunst seiner Zeit ausübte, giebt eine namhafte Anzahl von Bildern seiner Schüler, die zu Köln, so wie an andern Orten, namentlich in der ehemaligen Boisserée'schen Gallerie, vorkommen, mannigfaches Zeugniss.

---

§. 11, 6. In Strixner's lithographischem Werke: „Sammlung alt-, nieder- und oberdeutscher Gemälde der Brüder S. und M. Boisserée" etc. wird obiges Gemälde, gleich vielen andern eines ähnlichen Styles, als ein Werk „byzantinisch-niederrheinischer" Schule bezeichnet, — eine Benennung, die nicht wohl zu begründen sein dürfte.

12. Einem unter Wilhelms Schülern war es beschieden, den vorzüglichen Leistungen des Lehrers Vorzüglicheres an die Seite zu stellen und dessen bedeutsames Streben zur schönsten Entwickelung zu fördern. Dies ist der Meister des berühmten Kölner Dombildes, welcher, nach wohlbegründeten Hypothesen, Meister Stephan genannt war. Auch bei ihm sieht man, vornehmlich in den weiblichen Köpfen, dieselbe rundliche Bildung und dieselbe Weichheit der Farbenbehandlung, die er jedoch mit einer grösseren Kraft und Klarheit des Tones zu verbinden wusste. Seine Proportionen des menschlichen Körpers sind etwas kürzer als die bei seinem Vorgänger und insbesondere unterscheidet er sich von diesem, in seiner weiteren Ausbildung, durch ein glückliches Streben nach einer grösseren Individualisirung. Die folgenden Werke werden mit Sicherheit der Hand dieses Künstlers zugeschrieben:

13. Die Bruchstücke eines grossen Altarwerkes aus der Benediktiner-Abtei zu Heisterbach bei Bonn. Die inneren Flügelbilder desselben, mit den würdevollen Gestalten von Aposteln und Heiligen, einzeln unter gemalten Tabernakeln stehend, in der ehemaligen Boisserée'schen Gallerie (im Besitz des Königs von Baiern); ebendaselbst die Verkündigung und
14. Christus am Oelberge; zwei andre Tafeln im städtischen Museum zu Köln. In diesen Gemälden erscheint Stephan als ein unbezweifelter Schüler des Wilhelm.

Die schönste Eigenthümlichkeit dieses Meisters entfaltet
15. sich in dem berühmten Altargemälde, welches, früher in der Kapelle des Rathhauses zu Köln befindlich, gegenwärtig eine der Kapellen des dortigen Domes schmückt. Das Bild trägt (nach der Deutung einiger darauf befindlicher Zeichen) die Jahrzahl **1410**. Es ist ein Mittelbild mit Flügeln, auf denen, wenn sie geschlossen sind, die Verkündigung Mariä dargestellt ist. Im Innern sieht man, auf dem Mittelbilde, die Anbetung der Könige: die heilige Jungfrau auf dem Throne sit-

---

§. 11, 15. Wallraf im „Taschenbuch für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst auf das Jahr 1816. Köln.“ S. 349—389.

Digitized by Google

zend und von einem langen dunkelblauen, mit Hermelin gefütterten Mantel umflossen; zu ihren Seiten die beiden älteren Könige knieend, der jüngere und die Personen des Gefolges umhergereiht. Auf den Seitentafeln sind die Stadtpatrone von Köln dargestellt, zur Rechten der heil. Gereon in goldenem Panzer und blausammtnem Wappenrock, mit seinen Kriegsgesellen; zur Linken die heil. Ursula mit ihren Geleitern und der Schaar ihrer Jungfrauen. Dies Gemälde zeichnet sich durch Feierlichkeit und Gemessenheit der Gesammt-Anordnung, durch eine Tiefe und Kraft des Tones, durch einen Reiz und eine Harmonie der Färbung aus, welche, trotz der sonst minder günstigen Temperamalerei, hier an die Pracht der venetianischen Oelmalerei grenzt. Die Composition ist in grossartiger Einfalt angeordnet, die Ausführung des reichen Details mit sorglichstem Fleisse beendet, und über das Ganze der Hauch einer idealen Anmuth und Schönheit hingegossen, der in der Lieblichkeit der Maria mit ihrem göttlichen Kinde, in der ruhigen Würde der anbetenden Könige, in der jugendlichen Fülle und Zartheit der heiligen Jungfrauen und der sie begleitenden Ritter auf gleiche Weise hervorleuchtet. —
An dies grossartige Werk schliesst sich ein kleines nicht min- 16.
der treffliches Gemälde desselben Meisters an, welches sich im Besitz des Hrn. von Herwegh zu Köln befindet. Es stellt die heilige Jungfrau vor, die mit holdseliger Miene, das Christkind im Schoosse haltend, auf einer blumenreichen Wiese, von kleinen Engeln umgeben, sitzt; eine Rosenlaube wölbt sich über sie; oben, in goldnen Wolken, thront Gott-Vater und neben ihm schwebt die Taube des heiligen Geistes. Auch dies Bildchen ist von klarer und kräftiger Färbung und äusserster Zartheit in der Ausführung.

Aus der späteren Zeit Stephans ist sein drittes grosses 17.
Altarwerk, welches sich früher in der Kirche des heil. Laurentius zu Köln befand, gegenwärtig jedoch an drei verschiedenen Orten verstreut ist. Das innere Mittelbild desselben, im Kölner Museum befindlich, stellt das jüngste Gericht dar: Christus, auf Wolken thronend, Maria und Johannes zu seinen

Seiten; kleine Engel mit den Passionsinstrumenten umgeben ihn. Unten, zur Rechten des Heilandes, ist die Pforte des Himmels; vor ihr Petrus und einige musicirende Engel; die Schaar der Seligen geht ein. Zu Christi rechter Seite die Hölle mit den Verdammten. Dieses Bild zeichnet sich durch eine gut verstandene und nach dem Leben studirte Zeichnung der nackten Figuren aus; doch ist mehr Wahrheit darin als Schönheit. Der Gegenstand desselben lag ausser der eigenthümlichen, auf Ruhe und Anmuth gerichteten Sphäre des Künstlers, und trotz des sehr kräftigen Tones der Färbung, welcher darin herrscht, fehlt doch die Tiefe der Charakteristik und die ernste Erhabenheit, welche der Gegenstand erfor-
18. derte. — Dasselbe gilt auch von den Seitenbildern, welche in zwölf Abtheilungen das Martyrthum der zwölf Apostel darstellen und im Städel'schen Institut zu Frankfurt am Main aufbewahrt werden. Hier fand der Künstler noch weniger Gelegenheit zur Entwickelung seiner vorzüglicheren Eigenschaften und die Darstellung der gemeinen leidenschaftlichen Charaktere erscheint hier bereits, auf die nächstfolgende Entwickelungsperiode der deutschen Kunst hindeutend, zur Kari-
19. katur verzerrt. — Die äusseren Bilder der Flügel dagegen, deren jeder die Gestalten von drei Heiligen enthält und die der ehemaligen Boisserée'schen Sammlung angehören, zeigen wiederum den Meister in seiner eigenthümlichen Reinheit und Milde.

Von Schülern und Nachahmern dieses Meister Stephan ist eine bedeutende Anzahl von Gemälden erhalten, nament-
20. lich in Köln, wo u. a. eine Reihenfolge mit der Legende der heil. Ursula in der Kirche gleiches Namens, mehrere im städ-
21. tischen Museum, andre in den Sammlungen der Herren Lyversberg, Schmitz u. s. w. bemerkenswerth sind. — Andre befinden sich unter den Bildern der ehemaligen Boisserée'schen Sammlung und namentlich ist unter diesen das anmuthvolle
22. Bild einer Krönung Mariä (gegenwärtig in der Gallerie der Moritzkapelle zu Nürnberg) ausgezeichnet. — Mehrere in der
23. Gallerie des Berliner Museums, unter denen besonders zwei

Digitized by Google

Gemälde, die Findung des heil. Kreuzes und die Anbetung der Könige (III, No. 161, 162.) genannt zu werden verdienen. — Eben so eine anmuthvolle Darstellung im Tempel, 24.
vom J. 1447, in der Gallerie zu Darmstadt.

Ebenhieher gehört ein, im Besitz des Hrn. Dr. Kerp in 25.
Köln befindliches Miniaturbild, acht weibliche Heilige darstellend, welches der Behandlungsweise des Meister Stephan sehr nahe steht und in der Anordnung, in der Feinheit der Zeichnung und Lieblichkeit der Bewegungen höchst ausgezeichnet ist. — Zu den bedeutenderen Miniaturen im Style der Kölner 26.
Schule dieser Zeit dürften auch diejenigen gehören, welche ein in der Paulinischen Bibliothek zu Münster (früher in der dortigen Dombibliothek) befindliches Missale in reicher Folge schmücken.

Im weiteren Entwickelungsgange der Kölner Schule werden andre Einflüsse sichtbar, welche bereits einer späteren Entwickelungsperiode angehören.

§. 12. Eine eigenthümliche Verzweigung der Schule des 1.
Meister Wilhelm von Köln zeigt sich in der ersten Hälfte und nach der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts in **Westphalen**. Leider ist jedoch die Geschichte der älteren westphälischen Kunst sehr im Dunkeln, da es hier bis auf die neueste Zeit an allem Interesse für Erforschung und Sicherung der Monumente gefehlt hat und auch gegenwärtig dieses Interesse nur erst von Wenigen getheilt wird. — Zunächst ergiebt sich das Verhältniss der westphälischen Schule zu der 2.
von Köln aus einigen, ehemals im Kloster St. Walburg zu Soest befindlichen Gemälden, die gegenwärtig in dem Provinzial-Museum zu Münster bewahrt werden. Das frühste von diesen, ein grosses Altargemälde, welches einer Inschrift zufolge der früheren Zeit des funfzehnten Jahrhunderts angehört und in der Mitte den Tod der Maria, auf den Seiten-

§. 11, 26. **Becker**, im Museum, 1835, No. 49, S. 391 ff.
§. 12, 2—4. **Becker**, im Museum, 1835, No. 47, S. 374 f.

bildern die Verkündigung und die Anbetung der Könige darstellt, hat nur die allgemeinen Kennzeichen des Kölner Styles und ist in der Ausführung noch mannigfach unbeholfen. —
3. Bedeutender ist ein zweites Gemälde, welches die Krönung der Maria und auf den Seiten, in besonderen Abtheilungen, die beiden Patrone des Klosters, St. Augustin und die heilige Walburg darstellt. Hier ist die Komposition des Bildes von grossartiger Würde, der Ausdruck in den Köpfen voll Anmuth, die Gewandung in edlem einfachen Styl, und das Ganze erinnert bedeutend an die Weise des Meister Wilhelm. —
4. Zwei kleinere Gemälde, früher Flügelthüren eines Tabernakels, die heil. Dorothea und Otilia darstellend, vermählen hiemit eine ausserordentliche Grazie, welche der Weise des Fra Giovanni da Fiesole in gewissem Grade verwandt ist.

5. Ein ähnliches Verhältniss, wie bei den genannten, findet auch bei mehreren, in der Marienkirche zu Dortmund vorhandenen Gemälden statt, welche dort jedoch ihrem Untergange-Preis gegeben sein sollen.

Um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts finden sich die Beispiele einer höchst eigenthümlichen Kunstblüthe in
6. Westphalen. Das schönste Beispiel derselben war ein grosses Altarwerk in der Kirche des ehemaligen Klosters Liesborn bei Münster vom J. 1465, welches jedoch bei der Aufhebung des Klosters gleichgültig verschleudert und nachmals theils in einzelne Stücke zerschnitten, theils gänzlich vernichtet wurde. Die Reste desselben befinden sich gegenwärtig im Besitz des Hrn. Regierungsrathes Krüger zu Aachen. Dies sind, aus dem Mittelbilde: der Kopf des gekreuzigten Erlösers, und der obere Theil der sechs Heiligen, welche zu dessen Seiten standen; die Köpfe sämmtlich von eigenthümlicher Schönheit und von grossem Liebreiz, namentlich der Kopf des heil. Bernhard mit dem Ausdrucke einer sanften, wahrhaft überirdischen Begeisterung. Ferner, von den acht Darstellungen der Flügelbilder; die Verkündigung, die Darstellung im

---

§. 12, 6. Passavant, Kunstreise, S. 400 ff.

Digitized by Google

Tempel und ein Bruchstück von der Anbetung der Könige. Diese sind mit vieler Sorgfalt ausgeführt und die Nachahmung des Wirklichen ist oft mit vielem Glück behandelt, ohne jedoch auf täuschende Naturwahrheit auszugehen; vielmehr ist dem Meister dieser trefflichen Gemälde etwas Ideales, etwas von der Innigkeit und frommen Milde eigen, die wiederum an Fra Angelico da Fiesole erinnert, zugleich etwas von dem offenen Liebreize des Gentile da Fabriano; doch ist er ganz deutsch und in der Behandlungsweise der Carnation dem Meister Wilhelm von Köln nahe verwandt. Im Faltenwurf ist er einfach und gross, in der Färbung klar und zart, der Ton selbst hat noch etwas von der Temperamalerei, obgleich die Bilder bereits mit Oelfarben vollendet sind. In der Zeichnung ist er viel edler als selbst der Meister des Kölner Dombildes (Stephan), und seine Figuren haben gute Verhältnisse.

Noch besitzt Hr. Krüger eine Folge von sieben Bildern 7.
eines andern, gleichzeitigen Meisters (eine Krönung Mariä und sechs Scenen der Passion), die jedoch den ebengenannten weder in der Tiefe und Milde der Charaktere, noch in der Schönheit der Formen gleichkommen.

Von einem Schüler jenes Liesborner Meisters existirt 8.
noch ein grosses Altarblatt von vier Tafeln, in der Mitte die Kreuzigung und die Kreuzabnahme und auf den Flügeln acht Scenen aus dem Leben Christi darstellend. Ein Theil der letzteren wiederholt genau die Compositionen des Meisters, welche sich im Besitz des Herrn Krüger befinden, doch ist eine grosse Verschiedenheit des Ausdruckes wahrzunehmen Der Maler dieses Bildes steht jenem in der Technik sehr nahe, aber er besitzt weniger Liebreiz und Innigkeit.

Eine bedeutende Sammlung von Gemälden der altwest- 9.
phälischen Schule befindet sich ausserdem im Besitz des Herrn Regierungsrathes Barthels, gegenwärtig ebenfalls in Aachen.

---

§. 12, 8. Briefliche Mittheilung des Hrn. E. Becker zu Münster.

Digitized by Google

§. 13. Schliesslich ist noch einiger Wandmalereien zu gedenken, welche den germanischen Styl in grösserer oder geringerer Vollendung zeigen und zum Theil in nahem Bezuge zur Kölner Malerschule stehen. Letzteres dürfte vor-
1. nehmlich mit den Malereien der Fall sein, welche sich an den Gewölben des Kapitelsaales von Brauweiler (in der Gegend von Bonn) befinden und auf die neuerlichst aufmerksam gemacht ist; die einfach würdige alterthümliche Gewandung, der milde Ausdruck der Gesichter im Charakter der alten Meister von Köln, die schlanken Verhältnisse der Figuren bei edler Bildung werden als das allgemein Bezeichnende dieser Arbeiten
2. hervorgehoben. — Auch die Wandmalereien im Chore des Domes zu Frankfurt a. M. vom J. 1427, welche im vorigen Jahrhundert übertüncht, in neuerer Zeit jedoch wieder gereinigt worden sind, zeigen verwandte Motive mit denen der Kölner Schule; sie stellen der Hauptsache nach, in einer Folge von 28 kleineren Bildern die Geschichte des heil. Bartholomäus, und in zwei grösseren Bildern zu den Seiten des Altares eine Scene der Offenbarung und Christus als Gärtner vor der Maria Magdalena dar. Auch bei ihnen wiederholen sich die allgemeinen Typen der Schule, namentlich jener weiche Ausdruck in den Köpfen, bei kürzerem Gesammtverhältniss der Figuren; vortrefflich ist hier ein dornengekrönter Christuskopf, welcher unter anderen Gegenständen, in einer Füllung des steinernen gothischen Chorstuhles, der an der einen Wand des Chores steht, enthalten ist. — Als eine der
3. vorzüglichsten Arbeiten dieser Zeit ist ein Wandgemälde zu nennen, welches sich in der alten Liebfrauenkirche zu Halberstadt, in einer Nische des südlichen Kreuzflügels, befindet und von Hrn. Dr. Lucanus zu H. neuerdings mit glücklichem Erfolge von vielhundertjähriger Tünche befreit ist. Es stellt den Tod der Maria dar und zeichnet sich, soviel sich in dem jetzigen traurigen Zustande der Kirche und bei den mancherlei Beschädigungen, die das Bild in früherer Zeit erlitten, er-

§. 13, 1. Fr. Mertens, im Museum, 1836, No. 22, S. 175

Digitized by Google

kennen lässt, durch einen hohen Adel der Gestalten, sowie durch die Ausbildung schöner, würdiger Charaktere sehr vortheilhaft aus. In ähnlichem Style war eine Kapelle neben dem südlichen Seitenschiff derselben Kirche ausgemalt; diese Bilder sind zwar nicht übertüncht worden, aber durch Nässe und dergl. in hohem Grade verdorben. Vielleicht dürften diese Werke Anlass geben, auch für die Erforschung einer gleichzeitigen eigenthümlichen Kunstblüthe in den sächsischen Gegenden, wo schon aus der früheren Entwickelungsperiode der Kunst mannigfache Zeugnisse erhalten sind, zu glücklichen Resultaten zu gelangen. — Ob die merkwürdigen Wand- 4.
gemälde, welche in neuerer Zeit im Schlosse zu Forchheim bei Bamberg unter dickem Kalkbewurf entdeckt und sodann restaurirt worden sind, dieser oder einer früheren Zeit angehören, sind wir nicht im Stande zu bestimmen.

---

§. 13, 4. Tüb. Kunstblatt, 1832, No. 37.

Digitized by Google

Drittes Buch.

Selbständige Entwickelung der niederländischen und deutschen Kunst.

Erster Abschnitt.

Meister des funfzehnten Jahrhunderts.

§. 14. Mit dem Anfange des funfzehnten Jahrhunderts tritt wiederum ein neues Element in der Entwickelung der Kunst bei den deutschen Völkerschaften hervor, dasselbe, welches sich auch in Italien, im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts als vorherrschend zeigt, — jener Natursinn, jenes Bestreben, durch gründlicheres, bis ins Einzelne durchgeführtes Studium und durch lebendigere Vergegenwärtigung der Darstellung, die Kunst von äusserlichen, architektonischen Gesetzen zu befreien und zu selbständiger Gültigkeit zu erheben.

A. Die altflandrische Schule.

1. §. 15. Die Schule von Flandern, an deren Spitze die Brüder Hubert und Johann van Eyck stehen, bezeichnet den ersten Beginn dieser neuen Richtung, so wie in Rücksicht auf die überwiegende Mehrzahl ihrer Erscheinungen, den Gegensatz gegen die Richtung der vorigen Periode. Das Ab-

---

§. 15 ff. Dr. Waagen: Ueber Hubert und Johann van Eyck. Breslau 1822. — (Vergl. Passavant, Kunstreise etc. und Schnaase, Niederländische Briefe, a. m. O.)

Digitized by Google

geschlossene einzelner idealer Gestalten oder symmetrisch geordneter Gruppen wird verlassen, der starre Glanz des goldenen Grundes hinweggethan und dem Blick die Möglichkeit eröffnet, in die Tiefe und Weite vorzudringen, — zugleich aber auch im vollsten Grade von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht. Die ganze Welt der Erscheinungen, — Himmel und Erde, Nähe und Ferne, anmuthvolle Bergzüge, grünende Matten, fruchtreiche Bäume, die Behaglichkeit und der Schmuck menschlicher Wohnungen, das mannigfachste Geräth und Bedürfniss des Lebens, — Alles wird in den Werken, zu deren Betrachtung wir uns nun wenden, widergespiegelt. Die menschlichen Gestalten gehören solcher Umgebung an; sie stehen in nothwendiger Beziehung zu derselben und bilden erst mit ihr vereint ein vollkommenes Ganze von eigenthümlicher Bedeutung. Die Ausführung zeugt von liebevollstem Eingehen auf alles Einzelne und bringt es hierin zu einer bewunderungswürdigen Naturwahrheit. Zwar werden hie und da noch manche Mängel bemerklich, manche Härten in der Modellirung und im Faltenbruche der Gewandung, auch scheint es noch an einem gründlichen, anatomisch richtigen Verständnisse des Körpers zu fehlen; aber es verschwinden diese Mängel wiederum in der harmonischen Zusammenstimmung des Ganzen, die sich äusserlich in dem Einklange klarer leuchtender Farben und dem Spiele des Lichtes, innerlich in einer gemüthvollen, im Einzelnen selbst tiefsinnigen Weise der Auffassung ausspricht, so dass wir hier eine Heiligung und Verklärung des irdischen Lebens in Mitten seiner irdischen beschränkten Verhältnisse wahrzunehmen glauben. Die von den Brüdern van Eyck herrührende Erfindung, oder vielmehr Verbesserung der Oelmalerei gab für solche weiteren Entwickelungen der Kunst die nöthigen technischen Mittel an die Hand. Die Blüthe und Macht, zu welcher sich die flandrischen Städte zu jener Zeit emporgeschwungen hatten, Lebenslust und Vaterlandsliebe, allgemeine Verbreitung eines kräftig religiösen Sinnes, hatten den Boden bereitet, welcher eine solche Kunst wohl zu nähren im Stande war.

Digitized by Google

2. Uebergänge aus dem früheren germanischen Styl in diese neue Richtung sind bis jetzt nicht nachgewiesen. Zwar lässt sich voraussetzen, dass jenes grössere Naturstudium, vornehmlich was die schon so höchst vollendeten landschaftlichen Gründe anbetrifft, nicht ganz unvorbereitet eingetreten sein dürfte; auf jeden Fall indess wird der gesammte Fortschritt dieser Zeit minder als das letzte Glied einer zusammenhängenden, allmählig abgewickelten Kette, denn als ein wesentlich neues Moment betrachtet werden müssen. Die geschichtlichen Entwickelungen gehen überhaupt nicht in allmählig aufsteigender Linie, sondern in einzelnen grossen Pulsschlägen vor sich, und der gegenwärtige Fall musste um so gewaltiger und durchgreifender hervortreten, als zwei Meister jene neue Richtung ins Leben riefen, die den grössten Künstlern aller Zeiten zugezählt werden müssen und die überdies bei ihren vorzüglichsten Arbeiten in brüderlicher Eintracht zusammenwirkten.

3. Es erhellt ferner aus gewissen Partieen in einzelnen Werken der Brüder van Eyck, dass eben sie selbst noch an der Grenze des Ueberganges stehen, indem sie in einzelnen Gestalten noch das statuarisch Feierliche und Hochwürdige jenes früheren Styles beibehalten und nur die vorgefundenen Motive lebendiger durchgebildet haben. Diese Gestalten (die ohne Zweifel dem älteren Bruder, dem Hubert, zuzuschreiben sind, während der jüngere, Johann, mehr der unabhängigen Nachbildung natürlicher Erscheinungen nachzugehen scheint) geben ihren gemeinschaftlichen Arbeiten jene Hoheit und Grösse, welche ihre Schüler und Nachfolger nicht mehr erreicht haben. Ja, aus der Darstellung gewisser Nebendinge geht hervor, dass selbst zu ihrer Zeit und in ihrer Umgebung jener ältere Styl noch vollkommen in Anwendung sein musste *).

---

*) So sieht man z. B. in der Gruppe singender Engel auf dem unten (§. 16, 4.) besprochenen Bilde, und zwar in der Stickerei des Messgewandes, welches der vorderste Engel trägt, noch kleine Darstellungen, eine Madonna mit dem Kinde und einen Christus, die ganz in dem früheren Style ausgeführt sind; ähnlich der grosse goldne

Digitized by Google

Hubert van Eyck ist um das J. 1366 geboren und 1426 4.
gestorben; Johann's Geburtsjahr fällt ungefähr gegen 1400, er starb 1445. Als der Geburtsort beider Brüder wird die kleine Stadt Maaseyck genannt; ihr nachmaliger Wohnort war Brügge, welche Stadt gerade in jener Zeit den höchsten Gipfel ihrer Blüthe erreicht hatte. Johann war der Schüler seines Bruders; auch ihr Vater soll ein Maler gewesen sein; ebenso wird auch ihre Schwester Margaretha als eine vorzügliche Künstlerin gerühmt. An Philipp dem Guten, der im Jahre 1419 die Regierung als Herzog von Burgund und Graf von Flandern antrat, fand Johann einen hohen Gönner und ward von ihm zu seinem geheimen Rathe ernannt.

§. 16. Das berühmteste Werk beider Brüder ist das 1.
grosse Altarwerk, welches von ihnen für die Kirche des heil. Johannes (gegenwärtig St. Bavo) zu Gent gemalt und am 6. Mai des Jahres 1432 vollendet wurde. Hubert, der ältere, ist, der erhaltenen Inschrift zufolge, der Erfinder des Ganzen; er starb jedoch bereits während der Arbeit und liegt (wie auch die Schwester Margaretha) in derselben Kirche begraben. — Es war ein aus vielen Tafeln bestehendes Werk: zwei Hauptbilder, das eine über dem andern, und jedes mit doppelten, aussen und innen bemalten Flügelbildern versehen. Waren die Flügel geschlossen, so erblickte man oben die Verkündigung Mariä, die Verheissung der Erlösung für das sündige Geschlecht; unten, grau in grau gemalt, die Statuen der Schutzpatrone des Doms, Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten; zu ihren Seiten die knieenden Bildnisse der Stifter des Gemäldes, des Genter Patriciers Judocus Vyts und seiner Gemahlin Lisbette. Oeffneten sich die Flügel (was

---

Knopf, welcher das Messgewand des zweiten Engels zusammenhält, mit der Reliefigur Christi.

§. 16. Dr. Waagen: „Ueber das von den Brüdern H. und J. van Eyck zu Gent ausgeführte Altargemälde"; im Tübinger Kunstblatt, 1824, No. 23—27. — Uebersetzt etc. als *Notice sur le chef-d'oeuvre des frères van Eyck trad. de l'Allemand; augmentée de notes inédites sur la vie et sur les ouvrages de ces célèbres peintres, par L. de Bast. Gand,* 1825.

aber nur an Festtagen geschah), so sah man auf dem oberen, aus drei Tafeln bestehenden Mittelbilde den dreieinigen Gott, den König des Himmels und der Erde, zu seinen Seiten die heilige Jungfrau und den Täufer Johannes; auf den Flügelbildern Engel, welche mit Gesang und heiliger Musik das Lob des Allerhöchsten verkünden; zuäusserst Adam und Eva, als die Repräsentanten der versöhnungsbedürftigen Menschheit. Das untere Bild zeigte das Lamm der Offenbarung, dessen Blut in einen Kelch fliesst, darüber die Taube des heiligen Geistes; das Lamm wird von Engeln angebetet, deren einige die Leidens-Instrumente tragen; vier zahlreiche Gruppen treten von den Seiten herzu: die heiligen Märtyrer und Märtyrerinnen, der weltliche und der geistliche Stand; im Vordergrund der Brunnen des Leben, in der Ferne die Thürme des himmlischen Jerusalem. Andre ziehen auf den Flügelbildern zur Verehrung des Lammes heran; zur Linken diejenigen, die durch weltliches Handeln für das Reich des Herrn gewirkt, die Streiter Christi und die gerechten Richter; zur Rechten die, welche durch Entsagung und Entäusserung des Irdischen geistig gewirkt, die heiligen Einsiedler und Pilger. Ein Untersatzbild, welches das Fegefeuer darstellte, beschloss das Ganze. Ein grosser Gedanke, der Gedanke der Versöhnung, der Grundgedanke des Christenthums, ging durch dies reiche Werk, und alles noch so mannichfaltig gestaltete Einzelne bezog sich auf diesen einen Mittelpunkt.

2. Das Werk ist gegenwärtig zerstreut. Nur die Mittelbilder und die Tafeln mit Adam und Eva befinden sich noch in Gent; das Untersatzbild ist frühe verdorben und verloren; die andern Gemälde sind eine der vorzüglichsten Zierden der Gallerie des Berliner Museums.

3. Die drei Gestalten des oberen Mittelbildes sind noch ganz in der Würde und statuarischen Ruhe jenes früheren Styles entworfen; auch sind sie auf Tapeten- und Goldgrund (wie durchweg in der früheren Zeit Sitte war) gemalt. Aber sie vereinen mit dem typisch Ueberlieferten bereits eine glückliche Belebung und Unmittelbarkeit der Darstellung; sie ste-

hen an der Grenzscheide zwischen zwei verschiedenen Stylen, und aus dem Trefflichen beider bilden sie ein wunderbares, höchst ergreifendes Ganze. Alterthümlich ernst und feierlich sitzt die Gestalt des himmlischen Vaters dem Beschauer gerade zugewandt, die rechte Hand zum Schwure des neuen Bundes erhoben, in der linken ein kristallenes Scepter; das Haupt mit der dreifachen Krone, zum Zeichen der Dreieinigkeit, bedeckt. Die Züge des Gesichts sind denen nachgebildet, welche die alte Tradition der Kirche Christo zuschreibt, aber mit grossem Adel und Ebenmaass; der Ausdruck ist machtvoll und leidenschaftslos. Das ungegürtete Gewand des Herrn hat eine volle rothe Farbe; ebenso der Mantel, der über der Brust mit einer reichen Agraffe zusammengehalten wird, ebenmässig von beiden Schultern herabfliesst und in schönen Falten über die Füsse geschlagen ist. Hinter der Gestalt, bis zu ihrem Haupte, erhebt sich eine grüne Tapete mit dem Goldmuster eines Pelikans (eines bekannten Symboles des Erlösers); hinter dem Haupte ist Goldgrund, darauf im Halbkreise drei Sprüche, die wieder den Dreieinigen — als Allmächtigen, Allgütigen und als freigebigsten Vergelter — bezeichnen. — Gleiche Hoheit gewahrt man in den beiden andern Gestalten des Mittelbildes, welche beide, in heiligen Büchern lesend, dem Herrn zugewandt sitzen; Johannes in dem Charakter ascetischen Ernstes; Maria in dem Ausdrucke stiller Anmuth und einer Reinheit der Gesichtsbildung, die den glücklicheren Erzeugnissen italienischer Kunst nahe kömmt.

Die oberen Mittelbilder hält man, zum grössten Theile wenigstens, für ein Werk des Hubert und nimmt die weichere Behandlungsweise, den tieferen, mehr bräunlichen Ton derselben als ein charakteristisches Merkmal der Technik dieses
Künstlers an. Die Seitenflügel mit den singenden und musi- 4.
cirenden Engeln dagegen werden dem Johann zugeschrieben, indem sie dieselbe grössere Bestimmtheit und Schärfe zeigen, welche den unabhängigen Werken des letzteren eigen ist. Auf dem Flügel zur Seite der Maria stehen acht Engel singend vor einem Notenpulte; sie sind als Chorknaben darge-

Digitized by Google

stellt, geschmückt mit prächtigen Messgewändern und Kronen. Der Glanz der edlen Stoffe und Steine ist mit vollendetster Meisterschaft wiedergegeben, das Notenpult aufs Zierlichste mit gothischen Ornamenten und Figuren geschmückt; auch die Gesichter haben viel Ausdruck und Leben; doch ist hier über dem Bestreben einer möglichst sorgfältigen Naturnachahmung, welche sogar die verschiedenen Stimmen des doppelt besetzten Quartetts mit grösster Sicherheit unterscheiden lässt, der Hauch einer höheren Heiligung bereits verloren gegangen. Auf dem andern Seitenflügel ist eine Orgel, davor ein ähnlicher Engel (wenn nicht vielleicht die heil. Cäcilia) sitzt, der sinnig und gedankenvoll die Tasten berührt; hinter der Orgel stehen andre mit verschiedenen Saiteninstrumenten. Hier sieht man in den Köpfen ungleich mehr innerliches Gefühl und Milde; Stoffe und Geräth sind mit derselben Mei-
5. sterschaft behandelt. — Die äusseren Seitenflügel der oberen Reihe, welche Adam und Eva, einander gegenüberstehend, darstellen und sich in Gent befinden, sind dem Reisenden unzugänglich, da sie, wie man sagt, aus grossem Zartgefühl unter strengstem Verschluss gehalten werden. Der Versuch, lebensgrosse nackte Figuren mit sorgfältigstem Eingehen auf das Einzelne zu malen, soll hier sehr glücklich gelungen und nur eine gewisse Trockenheit in der Zeichnung sichtbar sein. Eva hält in ihrer Rechten die verbotene Frucht. Auf den Füllungen, welche die Oekonomie des Altarwerkes über diesen Tafeln nothwendig machte, sind kleine, grau in grau gemalte Darstellungen enthalten: über Adam das Opfer des Cain und Abel, über Eva der Tod Abels. (Also die Erbsünde und ihre unmittelbare Folge, der Tod.)

6. Das untere Mittelbild, die Anbetung des Lammes, schreibt man ebenfalls, der Ausführung nach, dem Johann van Eyck zu. Die Anordnung desselben ist streng symmetrisch, wie sie durch das Mystisch-Allegorische des Gegenstandes bedingt werden musste. Neben dieser Symmetrie ist aber in der Landschaft, in der reinen Luft, in dem hellen Grün des Grases, in Baumgruppen und Blumen, ebenso auch in den einzel-

Digitized by Google

nen Gestalten, welche mehr aus den vier grossen Gruppen hervortreten, eine solche Anmuth, dass alles Harte und Strenge wiederum aus jenem Symmetrischen verschwindet.

Die Flügelbilder zur Rechten des eben genannten (die Einsiedler und Pilger) haben in der Behandlungsweise mehr von der Art des Hubert, während die gegenüberstehenden die Hand des Johann erkennen lassen. Das äusserste Bild zur 7.
Rechten, welches die heiligen Pilger darstellt, ist indess minder bedeutend. Hier sieht man den heil. Christoph, der die Welt durchwanderte um den mächtigsten Herrn zu finden, riesengross voranschreiten; eine Schaar kleinerer Pilger, verschiedenen Alters, folgt ihm; zwischen schlanken Bäumen sieht man in ein fruchtbares Thal hinaus. Das weite, rothe Gewand des Christoph erinnert in der Führung der Falten, wie jene oberen Mittelbilder, noch bestimmt an den älteren Styl, doch ist es nicht glücklich behandelt; auffallend ist auch der seltsam bizarre, verwunderliche Ausdruck in den Gesichtern der Uebrigen. Wohl möglich daher, dass die Ausführung dieses Bildes von einem andern Schüler Huberts herrührt, der, minder selbständig, sich mehr an die Technik des Meisters halten mochte und des letzteren Streben nach Charakteristik bis zur Karikatur übertrieb. — Ungleich anziehender ist das 8.
folgende Bild, welches die Schaar der heiligen Einsiedler, aus einer Felsschlucht hervortretend, darstellt. Voran schreiten die beiden, welche das erste Beispiel einsiedlerischer Zurückgezogenheit gaben, Paulus der Eremit und Antonius; den Zug beschliessen die beiden heiligen Frauen, die ebenso die grösste Zeit ihres Lebens in der Wüste zugebracht, Maria Magdalena und Maria von Aegypten. Höchst charaktervoll und von mannigfach verschiedenem Ausdrucke sind hier die einzelnen Köpfe; ein jeder trägt die Geschichte seines Lebens in seinen Zügen. Würdige Greise stehen vor dem Beschauer, der eine kräftiger, andre gemüthlicher, befangener, hinfälliger; begeisterte Fanatiker erheben wild ihr Haupt, während andre schlicht, mit leis humoristischem Blicke nebenherschreiten und wieder andre noch ringen im Kampfe mit ihrer irdischen Na-

tur. Es ist ein merkwürdiges Bild, das uns tief in die Geheimnisse des menschlichen Herzens hineinführt; ein Bild, das jederzeit den ersten Werken der Kunst wird zugezählt werden müssen und zu dessen Verständniss es nicht erst einer Untersuchung über die besonderen Zeit- und Ortsverhältnisse des Künstlers, der es geschaffen, bedarf. Höchst anmuthig ist der landschaftliche Hintergrund, die Felswand der Schlucht und drüber der grüne bewaldete Berghang und die fruchtbeladenen Bäume; das Auge müsste sich hier in das reiche Einzelleben der Natur verlieren, wenn es nicht immer wieder auf den bedeutsamen Vorgrund zurückgeführt würde.

9. Verschieden von dieser so höchst charaktervollen Auffassung zeigen sich die beiden andern Flügelbilder, deren Gegenstand jedoch schon nicht so mannigfach wechselnden Ausdruck erlaubte. Hier ist es mehr der gemeinsame Ausdruck einer ruhigen Seelenstimmung, eines klar bewussten Wollens, zugleich die kunstreiche Darstellung irdischer Pracht und Glanzes, was den Beschauer fesselt. Die Technik ist die des Johann, bestimmt, klar und höchst sauber in der Ausbildung des Einzelnen, wie es hier der Gegenstand erforderte, während jene weichere, mehr dem Gefühl als dem Verstande folgende Technik des Hubert trefflich zu den Einsiedlern passte.

10. Auf dem ersten Flügelbilde zur Linken reiten die Streiter Christi auf schönen Pferden, schlichte edle Gestalten in leuchtenden Harnischen und buntgeschnittenen Waffenröcken. Die drei vordersten mit den wallenden Fahnen sind, wie es scheint, die Schutzpatrone der drei alten flandrischen Genossenschaften, die ihre Grafen im Kreuzzuge begleiteten, St. Sebastian, St. Georg und St. Michael. Kaiser und Fürsten folgen ihnen. Ausserordentlich schön und vollendet ist auf diesem Bilde die Landschaft mit reichen, anmuthig gestalteten Bergzügen und leicht hinschwebenden weissen Frühlingswolken. — Das
11. andre Bild stellt, ebenfalls zu Pferde, die gerechten Richter dar, auch hier sehr edle und schöne Gestalten. Vorn reitet auf einem prächtig geschmückten Schimmel, in blauem Sammtpelze, ein milder freundlicher Greis; es ist das Bild des Hu-

Digitized by Google

bert, dem der Bruder hierin ein schönes Denkmal gesetzt hat. Etwas tiefer in der Gruppe reitet Johann, schwarzgekleidet, indem er sein kluges, scharfgezeichnetes Gesicht dem Beschauer zuwendet. Eine alte Tradition hat uns die Kenntniss dieser Portraits erhalten.

Die Aussenseiten der oberen Flügelbilder stellen, wie be- 12.
reits bemerkt, die Verkündigung Mariä dar, und zwar so, dass sich auf den äusseren, breiten Bildern (den Rückseiten der singenden und musicirenden Engel) die Gestalten des Engel Gabriel und der Maria befinden, auf den inneren, schmaleren Bildern (den Rückseiten von Adam und Eva) eine Fortsetzung des Gemaches der Maria dargestellt ist. Hier sind, wie es sehr häufig bei den Aussenbildern grösserer Altarwerke der Fall war, die Farben mehr eintönig gehalten, so dass die grössere Fülle und Pracht derselben zur um so würdigeren Ausschmückung des Inneren verwandt blieb. Der Engel und die heilige Jungfrau tragen weite weisse Gewande, doch sind die Flügel des Engels mit zartschillernden Farben geziert. Die Köpfe sind edel und fein gemalt. Mit grosser Naturwahrheit sind die in dem Zimmer befindlichen Geräthschaften dargestellt, so auch die Aussicht durch die Arkade, welche den Hintergrund des Zimmers bildet, auf die Strassen der Stadt (in deren einer man eine Strasse von Gent erkennt). — In den Halbkreisen, womit diese Tafeln nach oben abschliessen, befinden sich rechts und links die Brustbilder 13.
zweier Propheten, edle würdige Köpfe, in der Körperbewegung jedoch etwas steif und ungenügend; in der Mitte (jenen grau in grau gemalten Darstellungen über Adam und Eva entsprechend) zwei knieende weibliche Gestalten, als Sibyl- 14.
len bezeichnet. Man vermuthet in diesen Bildern die Beihülfe eines andern Schülers des Hubert, des Gerhard van der Meeren.

Die Aussenseiten der unteren Seitenflügel sind ebenfalls 15.
schon genannt worden. Die Steinbilder der beiden Johannes zeigen einen schwerfälligen Styl in der Gewandung und etwas eigenthümlich Eckiges im Bruche der Falten, was vielleicht

Digitized by Google

dem Styl der damaligen Bildnerei nachgeahmt ist, der ebenfalls schon den älteren germanischen verlassen hatte, und was sich nach und nach immer mehr auch in die Malerei des funfzehnten Jahrhunderts eindrängt; schon die Gewandung in den eben genannten Gestalten der Verkündigung deutet eine solche Manier an. Johannes der Evangelist erscheint, in dem schöngeformten Gesichte und auch in der Gewandung, als der bedeu-
16. tendere von beiden. — Die Bildnisse der Stifter sind mit unnachahmlicher Lebenswahrheit und Treue dargestellt. Sie zeigen die bestimmte sorgfältige Hand des Johann und stehen schon an der Grenze, bis zu der sich die Nachbildung des Zufälligen und Geringfügigen im menschlichen Gesichte erstrekken darf. Gleichwohl indess ist das Ganze trefflich zusammengehalten, und der Fleiss des Künstlers erscheint nicht ängstlich, da mit den Körperformen zugleich der Geist, der dieselben belebt, aufgefasst ist. Der alte Herr, Judocus Vyts, dessen Liberalität die Nachwelt dies grosse Kunstwerk verdankt, kniet vor dem Beschauer in einfach rothem pelzbesetztem Kleide, die Hände gefaltet, die Augen aufwärts gerichtet. Doch zieht sein Gesicht wenig an; die Stirn ist kurz und beschränkt, das Auge ohne Kraft; nur der Mund zeigt ein gewisses Wohlwollen und der Gesammtausdruck der Züge einen Charakter, der allenfalls ein bedeutendes Vermögen wohl zu verwalten wusste und zu einer ehrenvollen Verwendung desselben zu bestimmen war. Den Gedanken, ein so hohes Kunstwerk zu stiften, finden wir in den edlen, bedeutungsvollen und geistreichen Zügen seiner Gemahlin, die ihm gegenüber, in ähnlicher Stellung und in noch schlichterer Kleidung als er, kniet.

17. Etwa hundert Jahre nach der Vollendung dieses Altarwerkes wurde eine treffliche Kopie desselben durch Michael Cocxie für den König Philipp II. von Spanien angefertigt. Auch die Tafeln dieses Werkes sind gegenwärtig zerstreut, sie befinden sich theils in der Gallerie des Berliner Museums, theils im Besitz des Königs von Baiern, theils in der Gemäldesammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel. Eine zweite

Digitized by Google

Kopie, welche die sämmtlichen inneren Bilder des grossen 18.
Werkes umfasst, und früher in der Kapelle des Stadthauses zu Gent aufbewahrt wurde, befindet sich im Besitz des Herrn Aders zu London.

§. 17. Von der künstlerischen Thätigkeit des Hubert van Eyck, sind ausser dem, was an dem besprochenen grossen Werke als sein Eigenthum zu bezeichnen war, nur wenig Zeugnisse auf unsre Zeit gekommen. Dahin gehört namentlich ein schönes Gemälde, welches die Anbetung der Könige 1.
darstellt, im Besitz des Herrn Professors van Rotterdam zu Gent. Das Bild hat eine grosse Kraft in der Färbung und jenen etwas bräunlichen Ton, der den Arbeiten Huberts eigen ist; die Köpfe sind alle sehr schön im Charakter, in der Behandlung ganz so, wie die heiligen Pilger auf dem Flügelbilde des genannten Altarwerkes; die Gewänder sind sehr wohl verstanden und öfters wiederum von höchst grandioser Anordnung. —

Von der Hand des Johann van Eyck haben sich mehrere Arbeiten erhalten. Die bedeutendsten derselben sind: 2.
Ein Christuskopf, mit dem Namen des Künstlers und dem Datum der Vollendung, dem 31. Januar 1438, versehen, in der Gemäldegallerie des Berliner Museums. Das Gesicht ist dem Beschauer gerade zugewandt und in der bekannten kirchlich überlieferten Weise gebildet, hohe, etwas längliche Formen. Die Karnation ist weich und schön, die Ausführung fein; aber es scheint, als ob jene typisch vorgeschriebenen Formen dem Künstler, der in der Naturnachahmung Meister war, hier Fesseln angelegt haben: das Auge hat etwas Beschränktes, der Mund ist fein aber ohne Kraft, die Züge überhaupt ohne eine besondere Bedeutung. Die alte und die neue Zeit stimmen hier nicht mehr zusammen. Ein sehr ähnlicher Christuskopf, 3.
ebenfalls mit dem Namen des Meisters versehen, befindet sich in der Gemäldesammlung der Akademie von Brügge; die Originalität desselben wird jedoch bezweifelt. — In der letztgenannten Sammlung werden ferner aufbewahrt: das Portait der 4.
Gemahlin des Künstlers vom J. 1439, halb lebensgross, höchst

sauber und zart ausgeführt. (Das ehemalige Gegenstück desselben, das eigne Bildniss des Künstlers, ist nicht mehr vor-
5. handen); — sodann ein Altarbild vom J. 1436: Maria auf einem Throne sitzend, das Kind auf ihrem Schoosse mit einem Papagei und Blumen spielend; zwei männliche Heilige auf den Seiten, der Stifter des Bildes knieend; den Grund bildet der Chor einer Kirche im Baustyle des zwölften Jahrhunderts. Die beiden Heiligen sind treffliche Gestalten, männlich und kräftig, der alte Stifter mit der grössten Lebendigkeit und Portraitwahrheit gemalt. Maria und das Kind befriedigen weniger. Die Färbung ist sehr kräftig und das Ganze mit einer Liebe und Treue vollendet, die, besonders in den Nebenwer-
6. ken, die höchste Bewunderung verdient. — Dem ebengenannten in der gesammten Behandlungsweise und der zarten Ausführung sehr verwandt: Eine Darstellung der Verkündigung,
7. Flügelbild eines Altarblattes, in der Gemäldesammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel. — In der ehemaligen Boisserée'schen Gallerie führten ebenfalls mehrere Werke den Namen des Johann van Eyck, von denen jedoch das bedeutendste gegenwärtig für die Arbeit eines späteren Künstlers gilt (Vergl. unten: §. 19, 14.). Die anderen hieher gehörigen
8. Werke dieser Sammlung sind: das Bildniss des Kardinals Karl von Bourbon, mit Feinheit und Gefühl gemalt, gegenwärtig in
9. der Moritz-Kapelle zu Nürnberg; — sodann: der heilige Lucas, welcher die heil. Jungfrau mit dem Christkinde malt, eine sehr anmuthvolle und liebenswürdige Komposition, besonders der Kopf der Maria von eigenthümlicher Schönheit; in den Nebendingen wiederum die vorzüglichste Ausführung und namentlich der Blick vom Fenster auf die Strasse hinab ein reizen-
10. des Bildchen im Bilde. — Noch an andern Orten, in Wien, in England und Frankreich werden dem Johann van Eyck mannigfache Werke zugeschrieben, unter denen im Einzelnen Bedeutendes vorhanden ist.

11. Ausser den obengenannten, kleineren Gemälden ist hier

---

§. 17. 11. In dem „Verzeichniss von Gemälden und Kunstwer-

Digitized by Google

noch eines sehr bedeutsamen Werkes zu gedenken, welches nach alter Tradition und nach dem Urtheil bewährter Kenner den Johann van Eyck, — wenn nicht vielleicht einen sehr vorzüglichen Nachfolger, — zum Urheber hat. Dies ist die berühmte Darstellung des jüngsten Gerichtes, in der Pfarrkirche St. Marien zu Danzig befindlich. Das Werk besteht aus einem Mittelbilde und zwei Flügelbildern. Es ist auf goldenem Grunde gemalt. In der Mitte, auf einem grossen glänzenden Regenbogen, welcher den Horizont berührt, sitzt der Heiland mit dem strengen Ausdrucke des Richters; ein rothes Schwerdt schwebt an der linken, ein Lilienzweig an der rechten Seite seines Hauptes; eine in der Luft schwebende (gemalte) goldne Kugel, welche die nächsten Gegenstände widerspiegelt, ist der Schemel seiner Füsse; ein rother Mantel, über der Brust zusammengeheftet und den Schooss in schönen Falten bedeckend, ist seine Bekleidung. Ueber ihm schweben vier Engel mit den Marterinstrumenten, unter ihm drei Engel mit den Posaunen des Gerichts. Zu seiner Rechten kniet Maria mit dem Ausdrucke mütterlich fürbittender Milde, zur Linken Johannes der Täufer; an beide reihen sich die Apostel an, würdevolle Gestalten, in deren Köpfen eine höchst vollendete, aber mannigfach abgestufte Schönheit sichtbar wird. Auf der unteren Hälfte des Bildes in der Mitte, kolossal gegen alle Uebrigen, steht St. Michael, ernst vorwärts gebeugt, schlank, im goldglänzenden Panzer, welcher aufs Genauste das Bild der umgebenden Gegenstände abspiegelt, mit prachtvollem Purpurmantel, der von den Schultern auf die Erde niederfliesst, und mit grossen Flügeln, die aus

---

ken, welche durch die Tapferkeit der vaterländischen Truppen wieder erobert worden u. s. w. Berlin, 1815," wird obiges Gemälde, obwohl ohne hinreichende Gewähr, dem Michael Wohlgemuth zugeschrieben, zugleich jedoch eine vorzügliche künstlerische Analyse desselben mitgetheilt. — A. Hirt: „Ueber die diesjährige Kunstausstellung auf der Königl. Akademie, Berlin 1815," erklärt es für ein Werk des Hugo van der Goes. — Vergl. Johanna Schoppenhauer: Johann van Eyck und seine Nachfolger, Frankfurt a. M. 1822, Bd. I, S. 79. ff.

Digitized by Google

schimmernden Pfauenfedern zusammengesetzt sind. Er hält in seiner linken Hand die Wage des Gerichts, in deren Schaalen die Seelen der Menschen gewogen werden; die mit dem Guten ruht auf dem Boden, die mit dem zu leicht Befundenen schnellt in die Höhe. Gegen diese Schaale richtet er das Ende des schwarzen, mit kostbarem Griffe versehenen Stabes, den er in der rechten Hand hält; ein Teufel ist gegenwärtig, die Seele des Verdammten in Empfang zu nehmen. Umher ist das Feld, aus dem, bis tief in den landschaftlichen Hintergrund hinein, die Todten aus ihren Gräbern auferstehen; auf der einen Seite die Seligen, im Begriff, in den Himmel einzugehen, auf der andern die Verdammten. Dicht hinter dem Erzengel streiten ein Engel und ein Teufel sich um den Besitz einer Seele. Die unaussprechlichste Angst, Schmerz, an Wahnsinn gränzende Verzweiflung spricht zur Linken Michaels aus den unseligen, auf das Mannigfaltigste gruppirten, zum Theil dicht zusammengedrängten Gestalten jedes Alters und Geschlechts. Fabelhafte Teufelsfratzen, zum Theil mit lustig schillernden Schmetterlingsflügeln, mischen sich unter die Verdammten und treiben sie mit dämonischer Lust dem Abgrunde zu. Auf der rechten Seite hingegen ist Alles fromme Ruhe und in den Gesichtern der Ausdruck eines freudigen Vorgefühles der nahenden Seligkeit. — Auf dem linken Seitenbilde ist die Hölle vorgestellt. Zwischen zackigen, schroffen Felsen lodern Flammen, sprühen Funken und Dampf empor, in tollem Graus werden die Verlornen hinabgestürzt und in mannigfacher Weise gequält. Hier hängt ein Liebespaar, mit dünnen Stricken zusammengeschnürt, in den Zähnen eines fledermausgeflügelten Unholdes; dort tritt ein andrer auf die Kehle eines in die Tiefe stürzenden Weibes und zieht einen Pfaffen mit krummer Gabel herbei; andre, affenartige Teufel reissen die Seelen an den Haaren herab; andre tragen ihre Beute auf dem Rücken, peinigen sie mit Feuerbränden u. s. w. Die Verschiedenheit der Stellungen, die Kühnheit der Verkürzungen ist hier in meisterhafter Weise gelungen, die Stufenleiter der Töne in dem Einen Ausdrucke des Jammers und

Digitized by Google

der Verzweiflung höchst mannichfaltig. — Das rechte Seitenbild zeigt uns ein prächtiges, mit Säulen geziertes, und im gothischen Style erbautes Portal, durch dessen geöffnete Thüren die Seligen eingehen; Bildwerke von halb erhabner Arbeit, in Bezug auf altes und neues Testament, schmücken die Façade und den Plafond der hochgewölbten Eintrittshalle. Auf der Balustrade und auf zweien Balkonen des Gebäudes stehen liebliche Engel, in reiche Messgewande gekleidet, singend, musicirend, Blumen streuend. Wolken umgeben das Gebäude von beiden Seiten. Selige ziehen heran, sie werden von Engeln empfangen, geleitet und mit prächtigen Gewändern angethan. Petrus mit dem Schlüssel des Himmels, eine würdevolle Gestalt, steht an der Pforte und winkt den Erwählten; eine Schaar von Geistlichen hat schon die Stufen, die hinaufführen, erstiegen. Auch hier die grösste Mannichfaltigkeit der Gesichtsbildungen, die alle aus der Natur entlehnt zu sein scheinen; und mit derselben Wahrheit, wie drüben der Jammer der Verzweiflung, der durchgehende Ausdruck demüthigen Erstaunens und stille, ruhige Freude. — Das gesammte Werk ist mit einer Naturwahrheit ausgeführt, die sowohl in dem Reichthum der Nebendinge, Kleidung, Geräth u. dergl. den Tafeln des Genter Altarbildes vollkommen zur Seite steht, als sie auch in der schwierigen Zeichnung der nakten Körper, bis auf jene schon früher besprochene Trockenheit, in Modellirung und Helldunkel glücklich erreicht ist; der geistige Inhalt, der so höchst mannichfaltige Ausdruck der verschiedenartigsten Empfindungen, erhebt dasselbe zu einem der grossartigsten Meisterwerke der Kunst,

Das letzte Werk des Johann van Eyck, vor dessen Voll- 12.
endung der Künstler starb und welches unvollendet in der St. Martinskirche zu Ypern aufgehängt wurde, ist nur noch in einer alten Kopie, im Besitz des Herrn Bogaert-Dumortier zu Brügge befindlich, auf unsre Zeit gekommen; auch diese mit einzelnen ähnlich unvollendeten Theilen. Es ist ein Mittelbild mit Seitenflügeln. Auf dem ersten die heilige Jungfrau als Himmelskönigin, prächtig gekrönt, mit lang herabfallendem Haar

Digitized by Google

und weitem, reich geschmücktem Purpurmantel, das Christkind auf ihrem Arme. Vor ihr der Stifter des Bildes, knieend; im Hintergrunde eine alterthümliche Kirchen-Architektur, durch die man in eine reiche, belebte Landschaft hinaus sieht. Auf den Seitenflügeln vier Darstellungen des alten Testamentes (zum Theil nur skizzirt), welche, im Geiste jener ältest-christlichen Symbolik, auf die Geheimnisse der jungfräulichen Geburt zu beziehen sind: Mosis feuriger Busch, der von den Flammen nicht verletzt wird; Gideon mit dem Engel und dem wunderbaren Vliess; die verschlossene Pforte des Ezechiel; Aāron mit dem grünenden Stabe. Auf der äusseren Seite der Flügelbilder ist eine grau in grau gemalte Darstellung, Maria mit dem Kinde, dem Kaiser Augustus erscheinend, und die tiburtinische Sibylle, welche die Bedeutung der Vision erklärt. —

13. Historisch beglaubigte Arbeiten der Schwester beider Künstler, der Margaretha van Eyck, sind nicht bekannt. Unter den, in verschiedenen Bibliotheken und Sammlungen vorkommenden Miniaturmalereien Eyck'schen Styles, hat man Manches ihrer Hand zugeschrieben, vornehmlich die trefflichen
14. Miniaturen in einer Handschrift der Pariser Bibliothek (No. 6829), welche einen Auszug der Bibel enthält. — Neuerlich
15. hat man auf ein Gemälde, im Besitz des Herrn Aders zu London, aufmerksam gemacht, welches der Margaretha zuzuschreiben sein dürfte, sofern es ganz in dem Charakter gearbeitet ist, der insgemein das Gemüth und die Hand einer Frau zu bezeichnen pflegt. Das Bild besteht aus drei Abtheilungen. In der mittleren sitzt Maria auf einem Rasenplatze und liest in einem Buche, vor ihr das Christkind auf einem schwarzsammtenen Kissen; es wendet sich zu der heiligen Katharina, welche knieend den Verlobungsring in der Hand hält; hinter dieser Heiligen kniet eine andre an einem Tische, worauf Rosen und Kirschen stehen, sie selbst hält ein Körbchen mit

---

§. 17, 14. Camus: *Notices et extraits des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale, t. IV. (Paris, an LX.)*, p. 117. ff.

§. 17, 15. Passavant, Kunstreise etc. S. 92. f.

Digitized by Google

Rosen in die Höhe. Gegenüber sitzt wiederum eine Heilige auf dem Gras und nimmt einige weisse und rothe Rosen von einer andern, blaugekleideten Jungfrau in Empfang. Hinter den heiligen Frauen stehen liebliche Engel; drei musiciren, ein vierter hält eine Schüssel mit Kirschen unter einen Wasserstrahl, welcher dem in der Mitte stehenden Springbrunnen entströmt. Im Hintergrund ist eine Kirche, von innen hell beleuchtet, während dichtbelaubte Bäume einen tiefen Schatten auf ihre äussere Umgebung werfen. Das Flügelbild zur Linken zeigt die heil. Agnes und andre Heilige, die auf einer grünen Wiese unter schönen Orangenbäumen wandeln. Auf dem rechten Flügelbilde kniet vorn Johannes der Evangelist, hinter ihm pflückt ein Engel Rosen und noch weiter sieht man unter Orangenbäumen einen Jüngling Früchte pflücken, die eine Jungfrau in ihr Kleid aufnimmt. Diese überaus liebliche idyllische Komposition hat einen ganz eignen Reiz und ist aufs sorgfältigste ausgeführt; die Farbe ist mehr mild als kräftig, die Schatten lichtbräunlich; in den Formen und Bewegungen ist öfters eine gewisse Grazie, obgleich die Gesichtsbildungen nicht eigentlich schön zu nennen sind.

§. 18. Die künstlerische Thätigkeit der Brüder van Eyck 1.
war von sehr bedeutendem Einflusse, wie sich aus den zahlreichen Bildern ihrer Schüler und Nachfolger, die in Flandern und in auswärtigen Sammlungen (im Berliner Museum, im Besitz des Königes von Baiern, in England, — hier namentlich in der Sammlung des Herrn Aders zu London) erhalten sind, ergiebt. Im Einzelnen findet sich manches Vorzügliche unter diesen Bildern; die Grösse und Bedeutsamkeit der Meister ist in denselben jedoch nicht wieder erreicht. Die namhaften Schüler und nächsten Nachfolger der van Eycks sind folgende:

Gerhard van der Meeren (auch Meere, Meer und 2.
Meire geschrieben), ein Schüler des Hubert. Seiner vorausgesetzten Beihülfe an dem grossen Altarwerke in der Kirche St. Bavo zu Gent ist bereits gedacht. Sein Hauptwerk befin- 3.
det sich in derselben Kirche, ein Altarblatt, auf dessen Mittelbilde die Kreuzigung Christi, auf dem einen Seitenbilde Moses

Digitized by Google

der das Wasser aus dem Felsen schlägt, auf dem andern die am Kreuz erhöhte eherne Schlange (beides in symbolischer Beziehung auf Christus) dargestellt ist. Die Zeichnung ist hier, bei langgereckten Figuren, etwas unbeholfen, die Färbung hell und bleich; im Ausdruck jedoch eine eigenthümliche Milde, die besonders in der Gruppe der ohnmächtigen Maria und ihrer Umgebung vorzugsweise gelungen ist.

4. Justus von Gent, ebenfalls ein Schüler des Hubert. Hauptbild: die Kommunion in der Kirche S. Agata zu Ur-
5. bino. — Ein kleines Gemälde in der Sammlung des Herrn van Huyvetter zu Gent, die Auffindung des heil. Kreuzes und seine Bewährung durch Belebung einer Gestorbenen darstellend. Dies, und andre, von geringerer Tiefe der Auffassung und mehr trockner Behandlung.

6. Hugo van der Goes. Sein Hauptbild befand sich in der Kirche S. Maria Nuova zu Florenz: die Geburt Christi mit den anbetenden Hirten und einer reizenden Gruppe von Engeln, welche über dem Kinde schweben. Auf den Seitenflügeln je zwei männliche und zwei weibliche Heilige, neben denen der Stifter mit seinen Söhnen und die Gemahlin desselben mit den Töchtern, alles lebensgrosse, bedeutungsvolle
7. Gestalten, knieen. — Vier kleine Heiligenbildchen, von sauberer Ausführung, in der Gemäldegallerie des Prinzen von
8. Oranien zu Brüssel. — Eine Verkündigung unter den Bil-
9. dern der ehem. Boisserée'schen Sammlung. — Mehrere Gemälde im Berliner Museum, unter denen eine Verkündigung (II. No. 17.), zwei dornengekrönte Christusköpfe u. a., vornehmlich jedoch zwei kleine Bildchen: eine andre Verkündigung (II, No. 24) und eine Figur Johannis d. T., namhaft zu machen sind. Sehr saubere Ausführung in den Nebendingen erscheint, bei ziemlich beschränktem Schönheitsgefühl und einem gewissen kalten Ton in der Farbe, als charakteristische Eigenthümlichkeit dieser Bilder.

§. 18, 6. Im Sommer 1835. sah der Verf. nur noch die beiden Flügelbilder des oben genannten Altarblattes, einzeln an den Wänden der Kirche aufgehängt.

Digitized by Google

Peter Christophsen. In der Gallerie des Berliner Mu- 10.
seums, mit seinem Namen bezeichnet, das Portrait eines jungen
Mädchens, welches durch die ebenso schlichte als zierliche
Ausführung und durch eigenthümliche Bildung des Gesichtes
anzieht. — Ein andres Gemälde, vom J. 1449, im Besitz des 11.
Hrn. Oppenheim in Köln: der heil. Eligius, welcher als
Goldschmied einem Brautpaar einen Trauring verkauft.

Albert Ouwater von Harlem. Eine Kreuzabnahme im 12.
städtischen Museum zu Köln wird ihm (in Rücksicht auf eine
abgekürzte Inschrift) mit Wahrscheinlichkeit zugeschrieben; sie
ist im Charakter der Schule, doch von sehr heller Färbung,
und mager und steif in der Zeichnung.

Rogier van Brügge wird als einer der bedeutendsten
Schüler der van Eyck's gerühmt, doch ist kein geschichtlich
beglaubigtes Bild von ihm bekannt. Indess ist bereits die 13.
Vermuthung ausgesprochen worden, dass ein Cyklus von vier
Gemälden, der bisher seinem Schüler, dem Hans Hemling, zu-
geschrieben wurde, als eine Arbeit des Rogier zu betrachten
sein dürfte, indem diese Bilder in Bezug auf die ihnen inwoh-
nende grössere Klarheit, Wärme, Kraft der Färbung und freiere
Behandlung den Eyck'schen Werken näher stehen, dagegen
von den sicheren Gemälden Hemling's in einer bestimmteren
Angabe der Formen, in schärferer und genauerer Ausbildung
des Einzelnen übertroffen werden. Die Darstellungen dieser
Bilder sind Scenen des alten Testamentes und stehen in sym-
bolischer Beziehung auf das heil. Abendmahl; vermuthlich bil-
deten sie die Flügel eines grösseren Altarwerkes, dessen Mit-
telstück, gemalt oder in Holz geschnitzt, das Abendmahl ent-
hielt. Zwei von diesen Gemälden befinden sich, aus der Bet- 14.
tendorf'schen Sammlung zu Aachen stammend, in der Gallerie
des Berliner Museums, die beiden andern, zu den Schätzen
der ehem. Boiss. Sammlung gehörig, im Besitz des Königs
von Baiern. Das erste der Berliner Bilder stellt die Feier

---

§. 18, 13. Dr. Waagen, in der Allg. Preuss. Staatszeitung vom
1. Juli 1836, S. 746.

Digitized by Google

des Passahfestes dar: ein stilles, festtägliches Zimmer; eine Familie, reisefertig, die Stäbe in der Hand, um den Tisch gereiht und im Begriffe, das Mahl zu halten; alle Gestalten ernst, in festlicher Haltung und mit dem Ausdrucke innerer Sammlung. — In dem andern Bilde sieht man den Propheten Elias, der, in der Wüste schlafend, von einem Engel geweckt wird, um Speise und Trank zu sich zu nehmen und zu wandern; die Ruhe und Würde in dem Kopfe des Propheten ist trefflich ausgedrückt, die Bewegung des Engels sanft und leise; in der Ferne blickt man in eine herbstliche Landschaft hinaus, die ganz vorzüglich gemalt und in grossartig klarer, ruhiger
15. Stimmung gehalten ist. — Von den Münchner Bildern stellt das erste den Abraham an der Spitze seines Haushalts dar und den König Melchisedeck, welcher ihm Brod und Wein darbringt. — Das andre enthält das Wunder des Mannah-Regens, und das Volk der Israeliten, welches die heilige Nahrung aufliest; auch hier, wie oben bei dem Passahfeste, mehr der Ausdruck einer religiösen Feier, als der eines alltäglichen Geschäftes; von vorzüglicher Schönheit ist hier wiederum der landschaftliche Hintergrund.

1. §. 19. Hans Hemling (oder Memling *)), der Schüler des Rogier van Brügge, ist einer der vorzüglichsten Künstler, welche aus der Eyck'schen Schule hervorgegangen sind, derjenige, bei dem sich die Richtung derselben, soweit wir überhaupt aus erhaltenen Werken urtheilen können, am bedeutendsten wiederum in freier, selbständiger Weise ausgebildet hat. Auch über die Lebensverhältnisse dieses Künstlers ist sehr wenig bekannt; nur soviel ist gewiss dass er, von dem Jahre 1479 ab, zu Brügge im St. Johannis-Hospitale viel

---

§. 19. (*Le B. de Keverberg:*) *Ursula, princesse britannique d'après la légende et les peintures d'Hemling. Gand* 1818. — Vergl. Passavant, Kunstreise etc. und Schnaase, Niederländische Briefe a. m. O.

*) Die Acten des Streites über die obige Namenverschiedenheit sind noch nicht geschlossen; man gestatte uns, einstweilen noch den Namen zu gebrauchen, an den unser Ohr sich gewöhnt hat.

Digitized by Google

gearbeitet hat, der Ueberlieferung zufolge aus Dankbarkeit, weil er dort als kranker, dürftiger Soldat Aufnahme und Pflege erhalten habe. Früher soll er sich einige Zeit in Italien aufgehalten und in den letzten Jahren des funfzehnten Jahrhunderts in Spanien gearbeitet haben, letzteres, sofern man für einen von den Spaniern hochgerühmten Juan Flamenco (Johann der Flamänder, vergl §. 76, 2.) auf keine andre Persönlichkeit zu rathen
weiss. — Hemling fasst in seinen Gemälden die Weise der 2.
Eyck'schen Schule in einem eigenthümlich strengen Sinne auf. Die Züge der Gesichter sind bei ihm weniger lieblich, aber ernster, die Gestalten nicht ganz so zierlich schlank, die Bewegungen weniger weich, die Behandlung, wie schon bemerkt, schärfer und mit genauerer Ausbildung des Einzelnen. In der Gruppenanordnung befolgt er eine strenge Symmetrie und beschränkt sich gern auf die nöthigsten Personen; dagegen sucht er das Geschichtliche zu erschöpfen und giebt gern im Hintergrunde die Begebenheiten vor und nach der Haupthandlung in kleinerem Maassstabe. Vorzugsweise zeigt sich der ernstere Geist in der Auffassung und Färbung der Landschaften. Wenn diese bei Johann van Eyck im Frühlingslichte schimmern, so ist bei ihm die Reife des Sommers eingetreten: das Grün dunkler, die Matten gleichmässiger gefärbt, die Bäume dichter belaubt, ihre Schatten stärker, die Lichtmassen grösser und ruhiger; in andren Fällen auch sind seine Landschaften mehr in einfarbig hellerem herbstlichem Charakter gehalten. Ueberaus glücklich endlich ist er in solchen Darstellungen, welche den höchsten Glanz des stärksten Lichtes voraussetzen, wie im Sonnenaufgange, oder in strengen, ungewöhnlichen Farbenerscheinungen, bei Visionen u. dergl.

Die vorzüglichste Auswahl Hemling'scher Gemälde findet 3.
sich in Brügge, zunächst im Hospital des heil. Johannes. Zwei von den Bildern, welche im Versammlungs- oder Kapitel-Saale des Hospitales aufbewahrt werden, sind mit des Künstlers Namen und der Jahrzahl 1479 versehen. Beide sind Altartafeln mit Seitenflügeln. Das grössere Bild stellt auf der Haupttafel die Vermählung der heil. Katharina dar. In der

Mitte, unter einer Thronhalle, die heil. Jungfrau, auf einem Sessel mit hinten herabhängendem Teppich sitzend; über ihr zwei Engel, welche anmuthsvoll eine Krone über ihrem Haupte halten. Auf der einen Seite knieet die heil. Katharina, der das schöne Christkind den Verlobungsring an den Finger steckt; hinter ihr ein Engel von höchstem Liebreiz, auf der Orgel spielend; noch weiter zurück Johannes der Täufer, ein Lamm an seiner Seite. Auf der andren Seite knieet die heil. Barbara, in einem Buche lesend; hinter ihr ein andrer Engel, welcher der Maria ein Buch entgegenhält, und noch tiefer im Bilde Johannes der Evangelist von hoher Schönheit, tief und mild im Charakter. Durch die Bogenhalle sieht man zu beiden Seiten des Thrones in eine reiche Landschaft hinaus, in welcher verschiedene Scenen aus dem Leben der beiden Johannes dargestellt sind. Die rechte Seitentafel enthält die Enthauptung Johannis des Täufers und weiter hinaus eine Halle und einen Blick in die Landschaft, wiederum mit Vorgängen aus dem Leben des Heiligen. Auf der linken Seitentafel ist Johannes der Evangelist auf der Insel Patmos dargestellt, im Begriffe, in ein Buch zu schreiben, aufmerksam nach oben schauend, wo ihm die Vision der Apokalypse erscheint: der Herr auf dem Throne, in einer Glorie glänzenden Lichtes, vom Regenbogen umgeben; in einem weiteren Kreise die Schaar der Aeltesten in weissen Kleidern, ernsten Blickes, Harfen in den Händen; gegenüber, unter Flammen und mystischen Gestalten das vielköpfige Thier; unten die Landschaft, in deren Felsen sich einzelne Gruppen fliehender Menschen verbergen; dann die vier gewaltigen Reiter, leicht und kühn ansprengend; endlich das Meer mit seiner tiefgrünen kristallhellen Flut, in welcher sich Regenbogen und himmlischer Glanz, die mystischen Gestalten und die Uferbilder widerspiegeln und so die mannichfaltigen Darstellungen zu einem Ganzen vereinigen. Auf den Aussenseiten der Flügel sind zwei männliche und zwei weibliche Heilige und vor ihnen, knieend, Männer und Frauen in geistlicher Tracht. Das Ganze ist ein Werk von wunderbarer, tief ergreifender Poesie, höchst vollendet

Digitized by Google

in Hinsicht auf Zeichnung und malerische Behandlung und von vorzüglichster Erhaltung; es ist das schönste grössere Gemälde, welches man von Hemling kennt. — Das andre Gemälde ist 4.
kleiner. Es stellt auf dem Mittelbilde die Anbetung der Könige dar, auf dem einen Seitenflügel die Geburt Christi mit anbetenden Engeln, auf dem andern die Darstellung im Tempel mit vorzüglich schönen Gestalten; auf den Aussenseiten Johannes d. T. und die heil. Veronica. — Bei einem dritten, in demselben Saale befindlichen Gemälde, dem Bildniss einer Sibylle, wird die Richtigkeit der Benennung als Werk Hemling's in Zweifel gezogen.

Ausserdem befindet sich in der Kapelle des St. Johannis-Hospitals der berühmte Reliquienkasten der heil. Ursula (*la* 5.
châsse de Ste. Ursule), ein Schrein von etwa vier Fuss Länge, in den Formen einer zierlich reichen gothischen Kirchen-Architektur, wie die grösseren Reliquienbehälter häufig gefunden werden, gebildet. Sämmtliche Aussenseiten dieses Kastens sind von Hemling mit miniaturähnlich ausgeführten Oelbildchen geschmückt. — Auf beiden Dachseiten finden sich je drei Medaillons, ein grösseres in der Mitte und zwei kleinere auf den Seiten; in den letzteren musicirende Engel, in den mittleren auf der einen Seite die Krönung der Maria, auf der anderen Seite die Verklärung der heil. Ursula mit ihren Gefährtinnen und zwei bischöflichen Gestalten. — Auf den Giebelseiten ist vorn die heil. Jungfrau mit dem Kinde, zwei Spitalschwestern vor ihr knieend, hinten die heil. Ursula mit dem Pfeil, dem Zeichen ihres Martyrthums, und die Jungfrauen, die sie unter ihrem ausgebreiteten Mantel in Schutz nimmt, dargestellt. — An den Langseiten des Kastens ist in sechs etwas grösseren Feldern, von gothischen Arkaden eingefasst, die Geschichte der heil. Ursula gemalt. Es ist die Legende, wie die Heilige, eine Königstochter aus England, mit einer unzählbaren Schaar von Genossinnen, mit ihrem frommen Geliebten, und ritterlicher Geleitschaft, auf göttlichen Befehl nach Rom zieht und auf der Heimreise, bei Köln, den Märtyrertod erleidet. Die einzelnen Bilder haben folgenden Inhalt: 1, Landung bei Köln,

Digitized by Google

zu Anfang der Reise. Ursula im fürstlichen Purpur steigt aus dem Nachen ans Land; Perlen schmücken die Flechten ihres Haares, eine Jungfrau zu ihrer Seite trägt ein Kästchen mit Geschmeide. Freundlich, in frommer Bescheidenheit, neigt sie sich gegen die sie empfangenden Jungfrauen. Die Ansicht von Köln ist der Lokalität gemäss, so dass man die Hauptgebäude deutlich erkennt. — 2, Landung bei Basel. Die Fürstin mit einem Theil ihres Gefolges ist schon gelandet und geht auf die alterthümliche Stadt zu; zwei andre Schiffe nähern sich der Landungsstelle. Im Hintergrunde sieht man die Alpen; hier ist die jungfräuliche Schaar bereits auf dem Landwege begriffen. — 3, Ankunft in Rom. Cyriacus, der Papst, empfängt die Führerin, der von den Bergen her die Ihrigen folgen; ritterliche Jünglinge in ihrer Gesellschaft, Conan, der Geliebte der heil. Ursula, an ihrer Spitze. Man sieht die Kirche geöffnet, in welcher Einige getauft werden, Andre die Beichte ablegen. — 4, Zweite Landung bei Basel. Im Hintergrnnde, aus den Thoren der Stadt, schreitet die Fürstin mit ihren Gefährten dem Strome zu. Im Vorgrunde ist die Einschiffung bereits geschehen; in dem einen grösseren Nachen sitzen der Pabst zwischen zwei Kardinälen und die heil. Ursula zwischen zwei Jungfrauen in heiligen Gesprächen. — 5, Beginn der Martern. Das Lager des den Christen feindlichen Kaisers Maximin am Ufer des Rheines, zwei Schiffe legen an. Wilde Horden mit Schwertern, Keulen und Bogen umgeben die Nachen; die Jünglinge erliegen am Ufer den Waffen der Feinde. In ruhiger Ergebung, mit frommen Gesängen beschäftigt, erwartet ein Theil der Jungfrauen in den Schiffen die Pfeile; einige und ihre priesterlichen Begleiter selbst sind bereits getroffen. — 6, Tod der heil. Ursula. Sie und zwei Jungfrauen im Zelte des Imperators. Einer der Söldlinge hat bereits den Pfeil auf sie gerichtet, in heiterer Ergebung erwartet sie den Tod. Theilnehmend blicken einige der Umstehenden, andre in roher Gleichgültigkeit auf den Vorgang. — Es gehören diese kleinen Gemälde zu den allervorzüglichsten Leistungen der flandrischen Schule. Bei der Kleinheit der Figuren ist die Zeich-

Digitized by Google

nung viel schöner als bei den grösseren dieses Meisters; nichts ist mager oder steif und eckig; die Bewegungen sind frei, die Ausführung und der Ton der Farbe bei aller Zartheit doch sehr kräftig; der Ausdruck in den einzelnen Köpfchen von der höchsten Vollendung.

Von gleicher Vortrefflichkeit ist eine andre Reihenfolge 6.
kleiner Gemälde, welche sich in der Gemäldesammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel befinden. Sie enthalten auf zwei länglichen Tafeln zehn Darstellungen aus dem Leben des heil. Bertin und dienten einst zur Bedeckung des prachtvollen Reliquienkastens dieses Heiligen, der in der Abteikirche St. Martin zu St. Omer aufbewahrt wurde. Die liebliche Scene der Geburt des Heiligen, seine Einkleidung als Mönch, die mannigfachen Zusammenkünfte frommer Männer sind mit lebendigstem Gefühle vorgeführt, und wie in den Bildern der heil. Ursula mehr die heilige Begeisterung eines bewegten Lebens hervortritt, so erblickt man hier mehr das ruhige Walten eines Auserwählten Gottes. — Höchst merkwürdig ist endlich 7.
noch ein ähnliches Gemälde von länglichem Format, zu München, unter den Bildern der ehemaligen Boisserée'schen Sammlung befindlich. Es stellt die Hauptbegebenheiten aus dem Leben Christi und der Maria dar (die sieben Freuden und die sieben Schmerzen der Maria), hier aber nicht in einzelnen gesonderten Feldern, sondern, als ein grosses Ganze in landschaftlicher Verbindung, mit einer unendlichen Fülle von Zwischenhandlungen, eine ganze Welt voll Leben, Lust und Schmerz, und wiederum in einer wunderbaren Anmuth und Liebenswürdigkeit ausgeführt.

In der Akademie von Brügge werden zwei Altarblätter 8.
von Hemling aufbewahrt. Das eine stellt auf dem Mittelbilde die Taufe Christi dar, im Hintergrunde andre Scenen aus dem Leben Christi und Johannis des Täufers; auf den inneren Seiten der Flügelbilder zwei Heilige und vor ihnen die Familie des Stifters knieend; auf den äusseren Seiten derselben die heil. Jungfrau mit dem Kinde und vor ihr eine knieende Frau mit ihrer Tochter von der heil. Magdalena empfohlen. Das

Ganze ist ein vorzüglich schönes Werk und durch einen besonderen Liebreiz in allen Köpfen ausgezeichnet. — Minder
9. bedeutend ist das andre Bild, welches mit der Jahrzahl 1484 versehen ist. In der Mitte der heil. Christoph mit dem Christkinde auf den Schultern, wie er durch den dunklen Strom schreitet, während im Hintergrunde das Morgenroth emporzieht; weiter vorn die Heiligen Benedict und Aegidius; auf den Flügelbildern andre Heilige und die Familie des Stifters. — Ausserdem befinden sich in Brügge noch von namhaften
10. Arbeiten Hemlings: in der St. Salvatorskirche (in einer verschlossenen Kapelle rechts) ein kleines Altarwerk, das Martyrthum des heil. Hippolyt, der von vier Pferden zerrissen wird, vorstellend; — im Versammlungssaale des Hospitals St.
11. Julien ein Diptychon vom J. 1487, auf dessen einem Täfelchen die heil. Jungfrau mit dem Kinde, auf dem andern der
12. Besteller gemalt ist. — Die Peterskirche zu Löwen enthält von Hemling, in einer Kapelle des Chores, ein aus mehreren Tafeln bestehendes Altarwerk: die Marter des heil. Erasmus, ähnlich dem Bilde in der Salvatorskirche zu Brügge, Heilige auf den Flügeln und darüber das Abendmahl, in einfach symmetrischer Anordnung und von äusserst zarter Ausführung.

Unter den Gemälden, welche im Berliner Museum mit dem Namen des Hemling (dort Memling) bezeichnet werden, ist, ausser den schon oben (§. 18, 14.) genannten, vornehm-
13. lich ein aus drei Tafeln bestehendes Altargemälde anzuführen: In der Mitte die Geburt Christi mit dem knieenden Stifter des Bildes und sehr lieblichen Engeln, die zum Theil neben dem Kinde knieen, zum Theil über dem Dach der Hütte schweben; auf der einen Seite die Verkündigung des Herrn an den Herrscher des Abendlandes (August mit der tiburtinischen Sibylle und der Vision der Maria); auf der andern die Verkündigung an die Herrscher des Morgenlandes (die drei Könige auf ihrer Bergeswacht und das Kind, welches ihnen in Strahlen erscheint), letzteres ein Bild von eigenthümlich grossartiger Anordnung und vorzüglichster Charakteristik in

Digitized by Google

den Köpfen. — Unter den Gemälden der ehemaligen Boisse-
rée'schen Sammlung sind noch zu nennen: ein dem Johann
van Eyck zugeschriebenes Altargemälde, welches auf dem Mit- 14.
telbilde die Anbetung der Könige, auf dem einen Flügel die
Verkündigung, auf dem andern die Darstellung im Tempel ent-
hält: dem vorgenannten Bilde in Berlin durchaus verwandt, mit
leuchtendster Pracht in den Farben und mit höchst lebenvol-
len Köpfen, deren einer (der des stehenden Königs auf dem
Mittelbilde) das Portrait des Herzog Karl des Kühnen von
Burgund ist; — sodann: eine zweite Anbetung der Könige, 15.
auf den Seitenbildern der heil. Johannes der Täufer und der
heil. Christoph, den Strom durchwatend; letzteres eine höchst
bedeutsame Gestalt, das Christkind auf seiner Schulter voll
hoher göttlicher Anmuth, und namentlich der Lichteffekt in
der Landschaft dieses Bildes, der Glanz der aufgehenden Sonne,
der in das Dunkel der Uferfelsen des Vorgrundes hereinleuch-
tet, von wunderbarer Wirkung; — endlich ein Christuskopf, 16.
in der Anordnung dem des Eyck'schen Bildes zu Berlin
(§. 17, 2.) sehr ähnlich, zwar von geringerer Reinheit der
Formenbildung, aber ungleich bedeutender im Ausdrucke göttli-
cher Kraft und Milde; in der Ausführung aufs Höchste vollendet.

Auch hat man einige vorzügliche Bildnisse von Hemling's
Hand. Zwei derselben befinden sich in der Sammlung des 17.
Prinzen von Oranien zu Brüssel. Das eine stellt eine junge
Dame, das andre einen Mann im mittleren Alter dar; letzte-
rer gilt für Hemling's eignes Portrait. — Ein drittes Bildniss, 18.
in der Sammlung des Hrn. Aders zu London, welches einen
jungen, etwas kränklich aussehenden Mann in der Kleidung
des Johannesspitales zu Brügge vorstellt und mit der Jahr-
zahl 1462 versehen ist, gilt ebenfalls für das eigne Portrait
des Künstlers. In derselben Sammlung sind noch einige aus-
gezeichnete Gemälde, welche Hemling's Namen führen.

Mannigfach endlich hat man in den Miniaturmalereien
Eyck'schen Styles, deren sehr vorzügliche an verschiedenen
Orten vorkommen, die Hand Hemling's erkennen wollen; doch
ist unter diesen Arbeiten nur ein Werk historisch beglaubigt.

Digitized by Google

19. Dies ist ein grosses Gebetbuch, in der Bibliothek von S. Marco zu Venedig befindlich, dessen Text auf die mannigfachste Weise mit Randverzierungen geschmückt und durch grössere bildliche Darstellungen, meist heiligen Inhalts, unterbrochen ist. Der Reichthum dieser Darstellungen, die Grossartigkeit des Styles und die Feinheit der Ausführung geben diesem Werke den ersten Rang unter ähnlichen bekannten Handschriften.
20. Hemling arbeitete dasselbe mit der Beihülfe zweier Schüler, des Livin von Antwerpen und Gerhard von Gent.

§. 20. Der eigenthümlichen Darstellungsweise des Hemling nahe verwandt sind die Gemälde eines andern Künst-
1. lers vom Jahre 1468, des Dierick Stuerbout von Harlem (Dirck van Harlem). Es sind zwei grosse Bilder, in der Sammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel, früher im Rathhause zu Löwen befindlich. Auf dem einen ist, einer Sage zufolge, Kaiser Otto dargestellt, der einen seiner Hofleute auf die falsche Anklage seiner Gemahlin, der Kaiserin, enthaupten lässt; auf der andern die Gemahlin des Hingerichteten, die den Kaiser durch die Feuerprobe von des letzteren Unschuld überzeugt. Sie unterscheiden sich von den Werken des Hemling (dem sie früher beigemessen wurden) trotz des sprechenden Ausdruckes, durch geringere Feinheit in der Auffassung und geringere Tiefe der Charaktere; sie haben in den Umrissen und in der Beleuchtung eine eigenthümliche Schärfe und zugleich auffallend lange Verhältnisse der Figuren. —

2. Ein vorzügliches, der Eyck'schen Schule angehöriges Gemälde ist eine Anbetung der Könige in der Münchner Gallerie (von C. Hess gestochen): auf der einen Seite unter alterthümlichen Architekturen, Maria mit dem Kinde und Joseph; auf der andern die Könige, die beiden älteren hintereinander knieend, der jüngere im Begriff zu knieen, und mehrere Personen des Gefolges. Hier ist eine eigene Würde in den Figuren, viel Natur und Milde in den Köpfen. Man schreibt es dem Johann van Eyck, auch wohl dem Hemling

---

§. 19, 19. Schorn, im Tüb. Kunstblatt, 1823, No. 14.

Digitized by Google

zu, doch widerspricht dem die weichere, minder sichere Behandlungsweise. — Auf einer andern, diesem Bilde durchaus 3.
verwandten, Anbetung der Könige, im Besitz des Hrn. Aders zu London, findet sich das Monogramm A. W., — vermuthlich die Chiffre des unbekannten Meisters. —

Zu den spätesten Nachfolgern der Eyck'schen Schule gehören: **Rogier van der Weyde** aus Brüssel, um den Be- 4.
ginn des sechzehnten Jahrhunderts blühend. Das Hauptgemälde dieses Künstlers befindet sich in der Gallerie des Berliner Museums, eine grosse Kreuzabnahme auf Goldgrund; es enthält einzelne schöne, charaktervolle Köpfe und ist in der Zeichnung des Nackten tüchtig, in den Bewegungen jedoch schon sehr manierirt. — Sodann: **Anton Claessens** der äl- 5.
tere (mit einem jüngeren Künstler desselben Namens, der der niederländischen Schule um 1550 angehört, nicht zu verwechseln). Von ihm sind zwei Gemälde in der Akademie von Brügge, früher im dortigen Stadthause befindlich, vorhanden; sie stellen das Urtheil des Cambyses dar, der auf dem einen Bilde einen ungerechten Richter ergreifen, auf dem andern ihm die Haut abziehen lässt, beides figurenreiche Compositionen. Sie sind kräftig in der Farbe und von richtiger Zeichnung, doch fehlt ihnen in Farbe und Behandlungsweise das eigentliche Leben. —

Noch ist endlich eines sehr eigenthümlichen niederländischen Künstlers zu gedenken, dessen Blüthe in die zweite Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts fällt und der sich, wie es scheint, ganz unabhängig von seinen Zeitgenossen gebildet hat, — des **Hieronymus Bosch**. Seine Darstellungen sind 6.
aus einer höchst abenteuerlichen, ein wenig verbrannten Phantasie hervorgegangen; es sind vollkommene Traumgebilde, die er jedoch mit einer merkwürdigen Farbenglut zu gestalten wusste. Im Berliner Museum findet sich von ihm eine Darstellung der Hölle, darin die armen Seelen von grausigen, schlangenartig bunten Ungeheuern aufs Unerhörteste gepeinigt werden. Es ist ein wahrhaftes Küchenstück der Hölle. Bei allem Tollen aber muss man über die Erfindsamkeit des

Digitized by Google

Künstlers in der Produktion der fabelhaftesten Creaturen erstaunen; Humor ist freilich kaum darin. Bosch scheint, wie noch manche andre seiner Zeitgenossen, den grössten Theil seines Lebens in Spanien zugebracht zu haben, wo seine Gemälde sehr gesucht und mannigfach nachgeahmt wurden. Es ist uns überliefert, dass eins seiner dämonischen Graunbilder in der Zelle, darin König Philipp II. von Spanien starb, den letzten Blicken des Tyrannen gegenüber gestanden habe.

B. Deutsche Schulen.

1. **§. 21.** Die bedeutsame Thätigkeit der flandrischen Schule musste mannigfach auch über die Grenzen der Heimath hinaus wirken und zur Nachfolge anreizen. Die Entwickelung der deutschen Malerei im funfzehnten Jahrhundert scheint nicht ohne bedeutende Einflüsse jener Schule vor sich gegangen zu sein; wir finden wenigstens bei der Mehrzahl namhafter Leistungen gewisse Motive, welche hierauf mit grösserer oder geringerer Bestimmtheit zurückdeuten.

2. Zunächst in der Schule von Köln. Hier tritt uns in der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts ein vorzüglicher Künstler entgegen, welcher, bei mannigfachen Anklängen an die ältere Kölner Schule, doch zugleich ein bewusstes Eingehen auf Eyck'sche Vorbilder verräth. Der Name dieses Künstlers ist unbekannt; man hat ihm früher, obwohl ohne zureichenden Grund, den Namen eines gleichzeitigen Goldschmiedes und Kupferstechers, des Israel von Mecheln oder Meckenen zuertheilt. Sein Hauptwerk ist eine aus
3. acht Tafeln bestehende Darstellung der Passion, im Besitze des Herrn Lyversberg in Köln, und als den Meister dieses Werkes pflegt man ihn gegenwärtig zu bezeichnen. Seine Bilder haben in der Regel noch einen goldenen Grund und schliessen sich in dieser Hinsicht, sowie in der Art der Färbung, die lebhaft, kräftig und klar ist, noch an die alte Schule an; aber sie sind zugleich bereits in Oel gemalt, und auch

---

§. 21, 2 ff. Passavant: Kunstreise etc. S. 416.

Digitized by Google

die Behandlungsweise, die Stellung und Anordnung sind insgemein der Art und Weise der Eyck'schen Schule entnommen. Im Uebrigen erscheint der Meister als ein tüchtiger, verständiger, auch gemüthvoller Mann, der mit grösstem Ernst in das Leben einzugehen bemüht ist und nicht ohne Liebe und Sorgfalt, zumeist zwar ohne eigentliche innere Begeisterung ausführt; seine Zeichnung ist im Ganzen scharf und geschnitten, sein Bestreben nach Charakteristik artet bei der Darstellung niederer Charaktere, wie bei den Verfolgern Christi, leicht in Uebertreibung aus. — Ausser der genannten vorzüglichen Darstellung der Passion findet sich noch eine namhafte Anzahl von Gemälden, welche derselben Hand angehören. Die bedeutendsten der in Köln vorhandenen sind:
eine Abnahme vom Kreuz vom Jahre 1488 im städtischen 4.
Museum, minder kräftig als die Passion und wohl aus der spätesten Zeit des Meisters; die Flügelbilder sind von einem
Schüler oder Nachfolger hinzugefügt; — zwei vorzügliche 5.
Bilder im Besitz des Herrn Zanoli; — die Glasmalereien und 6.
Wandmalereien der Kapelle Hardenrath in St. Maria am Kapitol vom J. 1466, erstere jedoch beschädigt und letztere sehr übermalt. (Das ebendort befindliche Wandgemälde einer Kreuzi-
gung gehört einer späteren Zeit an). — Ausserdem treffliche Altar- 7.
blätter in den Kirchen von Linz und Sinzig; eine bedeutende Anzahl zu München unter den Gemälden der ehemaligen
Boisserée'schen Sammlung, hier namentlich ein Altarblatt mit 8.
eigenthümlich würdigen Gestalten, die Apostel (Johannes den Täufer an der Stelle des Judas) darstellend; mehrere in der
Moritzkapelle zu Nürnberg; ein zierliches Bild mit weiblichen 9.
Heiligen im Berliner Museum u. s. w. 10.

Die Einwirkung dieses Künstlers auf seine Umgebungen 11.
war sehr bedeutend, wie sich aus den verschiedenen Gemälden seiner Schüler oder Nachfolger, die in Köln und der dortigen Gegend, in der Boisserée'schen Sammlung und dem Berliner Museum vorhanden sind, ergiebt. Unter den Bildern
des Berliner Museums sind vornehmlich zwei Tafeln, die eine 12.
mit männlichen, die andre mit weiblichen Heiligen, hervorzu-

Digitized by Google

heben, welche sich durch die Würde der Gestalten und die edle Gewandung eben so sehr, wie durch die ausdrucksvollen, kräftig gemalten Köpfe vortheilhaft auszeichnen.

In späterer Zeit, im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts zeigen sich in der Kölnischen Malerei mannigfache, barock phantastische Ausartungen.

§. 22. Gleichzeitig mit dem Meister der Lyversberg'schen Passion blühten im oberen Deutschland mehrere namhafte Künstler, bei denen ebenso ein Einfluss der Eyck'schen Schule sichtbar zu werden scheint. Unter diesen ist zuerst
1. Friedrich Herlin von Nördlingen anzuführen, von dem im Bürgerbuch dieser Stadt, im J. 1467, ausdrücklich berichtet wird, dass er mit „niederländischer Arbeit" umzugehen wisse. Die von ihm in Nördlingen vorhandenen Gemälde, namentlich ein Altarblatt in der Georgskirche vom J. 1462 mit der Darstellung des gekreuzigten Heilandes und vier heiliger Personen, und ein andres vom J. 1488 in der Hauptkirche des Ortes, Maria mit dem Kinde und Heilige zu ihren Seiten, tragen das entschiedene Gepräge der Eyck'schen Schule. Auch ist dem Friedrich
3. Herlin das vorzüglich schöne grosse Altargemälde im Chore des Domes von Meissen, welches die Anbetung der Könige vorstellt und leider in einzelnen Partieen auf eine schmachvolle Weise übermalt ist, zugeschrieben worden. In der That zeigt dasselbe die auffallendste Verwandschaft mit den Werken der van Eyck, in der Gesammtauffassung sowohl, als vornehmlich im Nackten; nur ist zu bemerken, dass letzteres nicht ganz so fein behandelt ist, dass es den Stoffen der Kleidung ebenfalls an jener feineren Charakterisirung fehlt, welche wenigstens die Werke des Johann van Eyck auszeichnet, und dass der Faltenwurf dagegen grossartiger, mehr nach der Art des Hubert, gezeichnet ist.

§. 23. Bedeutender ist Martin Schön (eigentlich
1. Schöngauer) von Colmar, der zugleich unter den früheren

---

§. 22, 1. Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland I, S. 332. — Tüb. Kunstblatt, 1820, No. 17.

§. 22, 3. Hirt: Kunstbemerkungen etc. S. 21 ff.

Digitized by Google

Kupferstechern eine vorzügliche Stelle einnimmt. In seinen Kupferstichen lässt sich mehrfach eine Nachahmung von Motiven der Eyck'schen Schule, zugleich jedoch eine sehr eigenthümliche Ausbildung erkennen. In den Werken, welche ihm in den Gallerieen von Nürnberg, Schleissheim und Wien zugeschrieben werden, erkennt man einen tüchtigen ernsten Meister, welcher das Leben in ähnlicher Richtung auffasst, wie die Niederländer, in der Behandlungsweise jedoch nicht durchaus mit ihnen übereinstimmt; seine Farbe im Allgemeinen ist nicht von kräftigem Tone, sein Faltenwurf würdig gezeichnet, aber nicht mit Nachahmung des besonderen Stoffes ausgeführt, seine Carnation meist sehr weich. Eigenthümlich ist ihm der Ausdruck einer ernsten Milde und Frömmigkeit, welche auf dem Boden eines mit sich und der Welt versöhnten Gemüthes beruht; es ist darin keine befangene Devotion, keine phantastische Schwärmerei ausgesprochen, sondern das Gleichmaass einer edlen männlichen Seele. Daher zeigt sich denn in seinen Gestalten nicht selten eine ruhige Würde, in den Köpfen derselben der Anklang einer vollendeten gereiften Schönheit, wie er fast nirgend in der älteren deutschen Kunst wahrgenommen wird.
— In der Moritzkapelle zu Nürnberg sind von ihm sechs 2.
Gemälde mit Familiengruppen aus der Verwandtschaft der Maria und ausserdem eine heil. Barbara, Bilder, in denen vornehmlich das Gemüthliche eines schlichten Familienlebens auf
anziehende Weise dargestellt ist. Unter den Gemälden der 3.
Schleissheimer Gallerie ist besonders ein aus zwei Tafeln bestehendes Werk hervorzuheben; es stellt die h. Jungfrau als Mutter der Gnaden dar, indem sie eine Schaar Andächtiger vor dem Zorne der himmlischen Heerschaaren beschützt. — Ungleich wichtiger jedoch als die ebengenannten, sind die Gemälde, welche sich von Martin Schön in Colmar erhalten haben. „Unter diesen ist die Maria im Rosenhag, ein grosses 4.
Blatt, welches hinter dem Hochaltar der Colmarer Münster-

---

§. 23, 4. 5. Mittheilung meines Freundes C. Grüneisen zu Stuttgart, aus seiner Schrift über N. Manuel (vergl. §. 35, 21. Anm.)

Digitized by Google

kirche aufgestellt ist, das bedeutendste sowohl hinsichtlich des
Umfangs und der Composition als der guten Erhaltung. Die
heilige Mutter sitzt in einer blühenden Rosenumhegung, worin
Vögel nisten, den Jesusknaben im Schoosse; zwei Engel schwe-
ben zu ihren Häupten, eine Krone haltend. Das Bild, dessen
Figuren beinahe überlebensgross sind, ist auf Goldgrund ge-
malt, wie fast Alles, was dem M. Schön mit einiger Sicher-
heit zuzuschreiben ist. Der Kopf der Jungfrau ist minder
schön als die der Engel und andrer Madonnen, die sich auf
5. einigen Bildern der Bibliothek zu Colmar, z. B. auf einer
Verkündigung und einer Anbetung des Kindes vorfinden. Die
Ausführung ist mit grosser Liebe bis ins Einzelnste gesche-
hen; die Zeichnung vollkommener in den Köpfen als in den
Gliedmassen, welche noch mager und steif erscheinen; das
Colorit leicht und heiter, auch die Schatten hell, und die Far-
ben so in einander vertrieben, dass kein Pinselstrich erkenn-
6. bar ist." — In der k. k. Gallerie zu Wien ist eine treffliche
Kreuzigung Christi von M. Schön vornehmlich bemerkens-
7. werth. — In der Gemäldesammlung des Herrn Aders zu
London befindet sich ein Gemälde der Ausstellung Christi vor
dem Volke, eine reiche Composition, voll sprechender Köpfe,
das Antlitz Christi voll hoher Schönheit und Milde, in den
Köpfen der Widersacher jedoch viel Karikatur; die Zeichnung
des Nackten ist mager; die Färbung ohne Tiefe im Ton, von
dünnem Auftrag, aber sehr geistreicher Pinselführung. Dies
Gemälde entspricht insbesondere den Kupferstichen des M.
8. Schön, wo wir, wie z. B. in dem grossen Kupferstiche der
Kreuztragung, ebenso der hohen Milde des Erlösers seltsam
karikirte, phantastische Gestalten unter den Peinigern gegen-
übergestellt sehen. In andern Stichen tritt dies ebengenannte
phantastische Element noch entschiedener hervor, wie z. B.
in einer Versuchung des heil. Antonius, wo der Heilige von
verwunderlichen Dämonen in die Lüfte emporgeführt wird.

9. Das Portrait des Meisters, von seinem Schüler Hans

---

§. 23, 7. Passavant: Kunstreise etc. S. 97.

Digitized by Google

Largkmaier im J. 1483 gemalt, in der Gallerie zu Schleissheim befindlich, zeigt ein schlicht bürgerliches Gesicht mit ernstem mildem Ausdrucke. Die Malerei ist trefflich und warm, nur noch mit etwas strengen Umrissen.

In einer gewissen Verwandtschaft zu Martin Schön steht ferner sein etwas jüngerer Zeitgenoss, Hans Holbein der äl- 10.
tere, von Augsburg, dessen Blüthe um den Schluss des funfzehnten Jahrhunderts fällt. Die Bilder dieses Künstlers sind zwar im Ganzen noch mehr handwerksmässig gemacht und zeigen scharfe eckige Formen; doch gewahrt man in ihnen das Ringen eines lebendigen kräftigen Geistes und zuweilen den Ausdruck einer eigenthümlichen Würde, in einzelnen, vornehmlich weiblichen Köpfen eine erfreuliche Anmuth und überraschende Zartheit und Vollendung der Technik. Zugleich aber ist eben jenes phantastische Element, dessen wir bei einigen Darstellungen des M. Schön gedachten, auch bei ihm und zwar in erhöhtem Maasse ersichtlich, eine Neigung zu gewaltsamer und übertriebener Charakteristik, die vornehmlich in den Gestalten der Widersacher (in seinen mannigfachen Darstellungen von Passionsgeschichten der Heiligen) auf eigenthümliche Weise heraustritt. Er stellt das Böse nicht, wie es wohl auch in deutschen Bildern der Zeit gefunden wird, in eigentlich hässlicher und ekelhaft gemeiner Gestalt dar, sondern nur wie von einer unwillkührlichen dämonischen Leidenschaft gestachelt und durch dieselbe zu seltsam disharmonischen Formen ausgeprägt. Man erblickt in seinen Bildern mehrfach Gestalten, welche den Productionen unserer neueren romantischen Poesie als Vorbild gedient zu haben scheinen; besonders häufig kehrt bei ihm unter den Widersachern ein blasser Mann mit scharfgekniffener italienischer Physiognomie, in grünem Jagdkleide und eine Hahnenfeder auf dem Hute, wieder. — Bilder dieser Art sind nicht selten. Die Gemäldesammlung auf der Burg zu Nürnberg und die der dor- 11.
tigen Moritzkapelle, die öffentliche Gallerie von Augsburg, das Städel'sche Institut zu Frankfurt am Main besitzen deren eine bedeutende Anzahl; die reichste Folge sieht man

Digitized by Google

12. in der Gallerie von Schleissheim: 20 Gemälde, von denen 17, das Leben und Leiden Christi darstellend, aus dem Kloster Kaiserheim herstammen und urkundlicher Nachricht zufolge im J. 1502 gestiftet worden sind. — Wo jene Gestalten der Widersacher nicht anzubringen waren, da tritt die obenerwähnte Richtung auf Anmuth und Zartheit in grösserer Freiheit wieder hervor. So namentlich in zwei trefflichen,
13. grau in grau gemalten Tafeln der ständischen Gallerie zu Prag, die mit dem Namen des Künstlers bezeichnet sind. Es sind Flügelbilder, aussen und innen mit heiligen Gestalten und Begebenheiten der Legende bemalt und mit sehr vorzüg-
14. lichen Köpfen. So in dem kleinen Bildchen der Madonna, auf gothischem Throne vom Jahre 1499, das ihm in der Moritzkapelle zu Nürnberg zugeschrieben wird. So vornehm-
15. lich in zwei Bildern der Münchner Gallerie, die heil. Elisabeth und die heil. Barbara darstellend, deren Köpfe in einer ungemein liebenswürdigen Naivetät und Weichheit ausgeführt sind.

1. §. 24. Auch in Westphalen lassen sich in der späteren Zeit des funfzehnten Jahrhunderts überwiegend niederländische Einflüsse erkennen; zunächst in merkwürdigstem Contrast gegen die ältere Schule des Landes, indem an die Stelle des milden Adels und der anmuthvollen Ruhe ein wildes, bis zur Rohheit und Karikatur übertriebenes Streben und eine unruhige Ueberfüllung des Raumes tritt, letzteres vornehmlich durch Anhäufung verschiedener Scenen einer Begebenheit im gleichen Raume. Neben den Nachahmungen Eyck'scher Schule findet man hier zugleich Nachahmungen oberdeutscher Meister, z. B. des Martin Schön.

2. Zu schönerer Eigenthümlichkeit entwickelte sich unter den westphälischen Künstlern dieser Zeit ein Meister von Soest, Jarenus genannt. Das Berliner Museum besitzt von ihm

---

§. 24. Der Verf. verdankt die Notizen über westphälische Kunstwerke grösseren Theils der gütigen Mittheilung des Hrn. Premierlieutenants Becker zu Münster.

Digitized by Google

mehrere bedeutende Tafeln (auf Goldgrund), die zusammen ein grosses Altarwerk ausmachen. Das Mittelbild stellt verschiedene Scenen aus der Passion Christi dar, ein grosses buntes Bild, auch hier die verschiedenen Gruppen noch wirr durcheinander, seltsam hastige, dürre und scharfgezeichnete Figuren, im Einzelnen jedoch charaktervolle, auch anmuthige Köpfe. Der rechte Flügel enthält in vier Abtheilungen die Auferstehung Christi, die Himmelfahrt, die Ausgiessung des heil. Geistes, das jüngste Gericht, und ist, da die Gruppen sich auf solche Weise genügend sondern, schon klarer und überschaulicher. Der linke Flügel besteht ebenfalls aus vier Abtheilungen: die Verkündigung, die Gebnrt Christi, die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel; hier sind, besonders in den beiden ersten Abtheilungen, die Gruppen noch besser geordnet und namentlich die Madonnen einfach und anmuthig gezeichnet, schöne deutsche Köpfe mit schlicht herabhängendem blondem Haar. — Ein andres kleines Bild die- 3.
ses Künstlers, mit seinem Namen bezeichnet, befindet sich im Besitz des Grafen Pembroke zu Wiltonhouse in England; es stellt den Leichnam Christi, von den Seinen betrauert, dar und ist von trefflicher Ausführung.

Im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts zeigt sich in Westphalen eine strengere Nachahmung der Eyck'schen Auffassungsweise, und es finden sich Werke, die den vorzüglicheren Bildern der Eyck'schen Schule an die Seite zu stellen sind. Dahin gehört eine Madonna, auf einem halben Monde 4.
stehend, ein knieender Karthäusermönch zu ihren Füssen, in der Art des Hugo van der Goes; das Bild stammt aus der Karthause bei Dülmen und ist gegenwärtig im Besitz des Hrn. Clemens Brentano. — In der katholischen Kirche zu Dort- 5.
mund ist ein vorzügliches Altarbild dieser Richtung, welches auf der mittleren Tafel die Kreuzigung, auf dem einen Flügel die Anbetung der Könige, auf dem andern die Mütter der Apostel mit diesen als Kindern darstellt; ausserordentlich werthvoll sind hier die Aussenseiten mit sechs beinahe lebensgrossen Heiligen. — Ebenso ist ein Altar in Schwerte mit 6.

Digitized by Google

Doppelflügeln, dessen Inneres Schnitzwerk enthält, beachtens-
7. werth. Andre werthvolle Bilder sind in Soest und mehreren kleinen Städten der Grafschaft Mark. U. s. w.

1. §. 25. Unabhängiger von den besonderen Eigenthümlichkeiten der niederländischen Malerei und nur im Allgemeinen auf verwandter Entwickelungsstufe stehend, erscheinen die Künstler von Nürnberg, deren Blüthe in den Schluss des funfzehnten Jahrhunderts fällt. Der Grundzug ihrer Kunst tritt im Ganzen als ein derbes treues Anschliessen an die umgebende Natur hervor, zunächst in einer harten, strengen Weise, im Einzelnen jedoch auch mit einer Hinneigung zu jener edleren Schönheit, welche in den Werken des Martin Schön ersichtlich wird.

2. Der bedeutendste unter diesen Künstlern ist Michael Wohlgemuth (geb. 1434, gest. 1519). Bei weitem die Mehrzahl von Wohlgemuth's Werken zeigt zwar einen ziemlich handwerksmässigen Meister, der vornehmlich in den Darstellungen bewegter Handlungen in Härte und Unnatur verfällt, in dessen Bildern jedoch zugleich, wenn sie ruhigere Momente entwickeln, mannigfach Andeutungen jenes Gefühles für Anmuth der Form und Zartheit des Ausdruckes enthalten sind. Interessant ist in diesem Bezuge eine Vergleichung
3. der von ihm in der Schleissheimer Gallerie befindlichen Bilder, welche, von gleichen Dimensionen und auf beiden Seiten bemalt, Scenen aus dem Leben Christi in geschlossener Folge darstellen. Während hier z. B. eine Kreuzabnahme durchaus unter der Würde des Gegenstandes bleibt, so ist im Gegentheil eine Verkündigung Mariä ansprechend und nicht ohne eigenthümliche Schönheit in den Hauptlinien. Dasselbe gilt
4. im Wesentlichen von den Malereien Wohlgemuth's auf der Burg und in der Moritzkapelle zu Nürnberg; ebenso auch
5. von der Reihenfolge derjenigen Gemälde, welche von ihm in einer Kirche zu Chemnitz befindlich sind und die im Herbste 1832 zu Dresden öffentlich ausgestellt waren. — Ungleich bedeu-
6. tender als die genannten Werke ist ein Altargemälde aus der spätesten Zeit des Meisters, vom J. 1511, in der k. k. Galle-

Digitized by Google

rie des Belvedere zu Wien. Auf dem Mittelbilde stellt es den heil. Hieronymus auf dem Throne und die Donatoren, Mann und Frau, zu dessen Seiten knieend, dar; es ist mit doppelten Flügelthüren versehen, auf denen die Gestalten anderer Heiligen gemalt sind. Das scharfe, geschnittene Wesen, welches in den früheren Werken Wohlgemuth's unangenehm auffällt, ist hier beträchtlich gemildert, das Colorit ist warm und kräftig. In diesem Gemälde erkennt man denjenigen Meister, welchem Albrecht Dürer seine Ausbildung verdankt; ja, Wohlgemuth übertrifft seinen grossen Schüler hier im Ausdrucke milder Naivetät, besonders in den Köpfen einiger weiblichen Heiligen; von vorzüglichstem Werthe jedoch sind die Köpfe der beiden Donatoren.

Andre Nürnberger Meister der Zeit erreichen nicht die bedeutenderen Leistungen Wohlgemuths, stehen jedoch mit seinen Arbeiten von mittlerem Werth ungefähr auf gleicher Stufe. Dahin gehören: Martin Zagel, von dem sich in der 7.
k. k. Gallerie zu Wien ein Crucifix mit mehreren Heiligen befindet, ein schlichtes, ehrbares Werk; — Jacob Walch, 8.
von dem u. a. ein ähnliches Gemälde im Berliner Museum enthalten ist. U. a. m.

Noch weniger interessant sind die gleichzeitigen Künstler in Baiern. Von Gabriel Mächselkircher von München 9.
(um 1470 blühend) befinden sich in der Schleissheimer Gallerie zwei Gemälde von sehr bedeutenden Dimensionen, die Kreuztragung und die Kreuzigung Christi darstellend, die das Gepräge einer barbarischen Wildheit und gesuchter Phantasterei tragen. — Von Ulrich Füterer von Landshut (um 1480) 10.
ist ebendaselbst ein grosses Bild der Kreuzigung, sculpturartig zwischen gothischen Architekturen gemalt, ein beträchtlich schwaches Werk. — Etwas bedeutender scheint Hans von 11.
Olmdorf, bairischer Hofmaler um 1490. Auf der Burg zu Nürnberg befindet sich von ihm ein beachtenswerthes Gemälde, ein Familienstück, fast Lebensgrösse: eine Mutter mit einem Kindchen, am Fenster sitzend, und neben ihr ein Knabe, der mit Seifenblasen spielt; es ist noch sehr hart und scharf ge-

Digitized by Google

malt, doch nicht ohne glückliche Auffassung natürlicher Mo-
12. tive. Die Bilder dieses Künstlers in der Schleissheimer Gallerie waren dem Verfasser unzugänglich.

Zweiter Abschnitt.

Meister des sechzehnten Jahrhunderts.

Vorbemerkung.

§. 26. Das erste Viertel des sechzehnten Jahrhunderts sah die vorzüglichsten Meister der deutschen Kunst erstehen, wie zu derselben Zeit die Meisterwerke der italienischen Malerei geschaffen wurden. Aber es ist ein grosser Unterschied zwischen den Gipfelpunkten deutscher und italienischer Kunst, nicht bloss in Bezug auf die besondere Richtung, auf subjective Absicht und Anlage, sondern vornehmlich auch in Bezug auf die Höhe der Vollendung, auf die befriedigende Lösung der Aufgabe. In Italien entfaltete sich eine reichste Blüthe höchster, vollkommen schöner Kunstleistungen; hier ward jene Wunderzeit des griechischen Alterthums wiedergeboren, da die Schönheit dem Auge des Sterblichen sich offenbarte, der göttliche Gedanke in vollendeter Gestalt sich verkörperte, die höchste Würde des Menschen anschaulich im Bilde dargestellt ward. In Deutschland vermochte man es nicht, sich von der hergebrachten, mehr oder minder befangenen Weise der Darstellung gänzlich zu befreien; andre Interessen nahmen hier die Geister in Anspruch, und wo sich in ihren Kunstwerken eine selbständige, berechtigte Eigenthümlichkeit entfaltete, da war es — bis auf die einzelnste Ausnahme — ein andres Element als jenes höchste der Schönheit.

Gleichwohl war den Deutschen die Anlage zur Entwikkelung und Gestaltung der Schönheit nicht versagt. Wir sahen in jener früheren Entwickelungsperiode der deutschen Kunst, die wir mit dem Namen des germanischen Styles be-

Digitized by Google

zeichneten, ein vorherrschendes und im Einzelnen (vornehmlich bei den Künstlern von Köln und Westphalen) durch glücklichen Erfolg gekröntes Streben nach idealschöner Auffassung; uns traten später (in der flandrischen Schule und bei den gleichstrebenden Künstlern Deutschlands) die Gestalten des gewöhnlichen Lebens in grösserer oder geringerer Naturwahrheit entgegen, deren Darstellung wiederum durch den Ausdruck einer „schönen Seele" (man verzeihe dies Wort, das gerade hier bezeichnend ist) auf eine höhere Stufe gehoben wurde; — und allerdings sind dies Elemente, welche man bei weiterer Ausbildung der Kunst zu einer glücklichen Vollendung hindurchgeführt und vereinigt zu sehen erwarten dürfte. Dass dies nicht geschah, musste durch das Hervortreten eines anderen, störenden Elementes verursacht sein.

Dies ist dasjenige Element, welches man gewöhnlich mit dem Namen des Phantastischen bezeichnet. Es bildet einen Grundzug im Charakter der nordischen Völker und ich möchte es am liebsten aus der nordischen Natur erklären. Der heitre Himmel des Südens, die klare durchsichtige Luft, die anmuthvollen Linien seiner Bergzüge, die plastischen Formen seiner Vegetation geben dem Aug' und dem Gemüthe des Beschauers Ruhe und Befriedigung; nicht so die nordische Natur. Wo der Himmel mit Wolken bedeckt ist, wo Nebel in den Thälern treiben, wo die Erde ein halbes Jahr lang ihres Schmuckes beraubt ist und im Schlummer liegt, da wird das Gemüth zu eigner Thätigkeit angereizt, und es bevölkert den öden Raum mit selbstgeschaffenen Gebilden. Daher die Mährchen des Nordens, welche Italien und Griechenland nicht kennen und welche auf einer, von den Mährchen des Orients so bedeutend verschiedenen Grundlage beruhen. Daher die wunderlichen Spiele der bildenden Kunst, die wir so häufig in den Ornamenten unsrer mittelalterlichen Bauwerke, in den Randverzierungen unsrer alten Pergamenthandschriften vorfinden. Aber wo die Phantasie ins Maass- und Grenzenlose hinausschweift, wo sie nicht dem gesetzlichen Organismus nachfolgt, welcher den Typus der Naturformen

Digitized by Google

bildet, wo sie in eigner Willkühr zu herrschen strebt, da ist das Reich der Schönheit gefährdet. Die Träume der Phantasie können sich zum tiefsinnigen Spiele gestalten, sie können sich in einer gemüthlich anziehenden Sphäre bewegen; aber die Phantasie wird erst dann, wenn sie sich dem allein wahrhaften Gesetze der Schönheit unterworfen, wenn die rohe Gewalt dämonischer Mächte gebrochen ist, zum Zeugniss eines edlen, gereinigten, zum Höchsten gerichteten Sinnes.

Dieser Hang zum Phantastischen verleugnet sich schon in den früheren Entwickelungsperioden der nordischen Kunst nicht ganz, wenngleich er freilich zumeist nur in mehr untergeordneten Beziehungen sichtbar wird und in einzelnen seltenen Fällen auch mit den höheren Ansprüchen der Schönheit vereint bleibt. Er äussert sich z. B. bereits in jener übertriebenen Charakteristik, die in dem späteren Werke des Meisters des Kölner Dombildes (§. 11, 17, 18.) hervortritt; in der Hölle des berühmten Danziger Bildes von Johann van Eyck (§. 17, 11.), in jener Darstellung der apokalyptischen Vision Hemling's (§. 19, 3.), in den tollen Productionen des Hieronymus Bosch (§. 20, 6.); vornehmlich jedoch bei den Deutschen der späteren Zeit des funfzehnten Jahrhunderts, bei den Kölnern, bei Martin Schön, dem älteren Holbein, den westphälischen Künstlern u. s. w. — Warum aber trat bei diesen, warum gerade in den letzten Momenten der Entwickelung deutscher Kunst jenes hemmende Element aufs Neue und mit überwiegender Kraft hervor? — Ich glaube, der Grund liegt in den allgemeinen geschichtlichen Verhältnissen. Es ist der Geist des Protestantismus, der sich darin ankündigt, der das Licht der Wissenschaft anzündete, auf die Kunst jedoch scheinbar verderblich einwirken musste. Denn er gab zunächst dem Gedanken, im Gegensatz gegen das irregeleitete Gefühl, eine einseitige Berechtigung, er entfesselte den Geist des Menschen und regte den Einzelnen zu selbständiger Forschung, zur Begründung und Verallgemeinerung seiner subjektiven Ansichten auf. Das musste denn im Einzelnen mannigfach seltsame Erfolge zeigen, wie dergleichen in der That weder in den poli-

Digitized by Google

tischen Verhältnissen, noch in andren Beziehungen des Lebens ausblieben und wie sie ebenso in der Kunst sich zeigten. Wenn der Gedanke in der Produktion des Kunstwerkes einseitig vorwaltet, so wird die Form leicht zur Hieroglyphe, zum Symbol; so ist schon ein mehr untergeordneter Grad der Vollendung der Form zur Bezeichnung des Gedankens hinreichend; so ist der Phantasie, welche die Vermittlerin zwischen dem Gedanken und der Form ausmacht, ebenfalls wiederum ein freierer Spielraum, eine grössere Willkühr gestattet. Und ganz natürlich ist es, dass unter solchen Umständen die Phantasie aufs Neue jenen alten Weg, den sie überdies nie ganz aufgegeben, einschlug, dass die alten mährchenhaften Träume wieder aufwachten und den erhabenen Schritt der Schönheit gleich neckenden Dämonen umwoben und aufhielten. Wie tief Ergreifendes und Bedeutungvolles auch von einzelnen grossen Geistern dieser Zeit geschaffen wurde, die höchste Befriedigung und Verklärung haben sie fast nirgend erreicht, das Sonnenlicht vollendeter Schönheit vermochte den Frost dieser Nebelgebilde fast nirgend aufzulösen. *)

A. Albrecht Dürer, seine Schüler und Nachfolger.

§. 27. Albrecht Dürer fesselt unter den Meistern, 1.
zu deren Betrachtung wir uns nunmehr wenden, vor Allen unsre nähere Aufmerksamkeit. In ihm steigerte sich das vorhandene Kunstvermögen zur eigenthümlichsten und zu einer möglichst gediegenen Vollendung; er ist der Repräsentant der

---

*) Ausser den angegebenen Verhältnissen dürften jedoch auch noch manche Nebenumstände, welche auf die künstlerische Entwickelung der Zeit eingewirkt, zu berücksichtigen sein. Namentlich jene öffentlichen theatralischen Darstellungen biblischer u. a. Begebenheiten in den sogenannten Mysterien, Moralitäten, Processionen, sowie diejenigen mehr possenhaften und satyrischen Inhalts in den Fastnachtspielen. Vergl. Schildener, „bei Gelegenheit eines alten Kirchenbildes", im Museum, 1836, No. 44, S. 351.

§. 27. Ueber Dürer verschiedene Monographieen, die älteste von H. C. Arend: Das Gedächtniss der ehren Albrecht Dürers. Gosslar 1728. — Neuere Schriften: Weisse: A. Dürer und sein Zeitalter,

Digitized by Google

deutschen Kunst jener Zeit geworden. Ein unerschöpflicher Reichthum des Geistes, der sich nicht mit der Malerei und den übrigen zeichnenden Künsten allein begnügte, sondern mannigfach auch in das Fach der Sculptur und Architektur hinüberzugreifen ermächtigt war; eine Auffassungsgabe, welche das Leben bis in die feinsten Nüancen seiner Bewegung zu verfolgen wusste; ein lebhaftes Gefühl für das feierlich Erhabene sowohl, wie für die Aeusserungen naiver Anmuth und Gemüthlichkeit; vor Allem aber ein treuer ernster Sinn, verbunden mit dem strengsten Studium (durch die Abfassung verschiedener theoretischer Werke *) bestätigt), — diese Eigenschaften, so scheint es, mussten hinreichend sein, um ihn den ersten Künstlern, welche die Welt kennt, an die Seite zu setzen. Aber wiederum jener allgemeine Hang zum Phantastischen war es, dem auch er nicht zu entsagen vermochte, und der die reine Entwickelung seiner künstlerischen Kraft mannigfach verkümmert hat. Allerdings zwar hat bei ihm diese Richtung auf's Phantastische einzelne wundersame Blüthen getrieben, wie sie in gleicher Bedeutsamkeit uns fast nirgend begegnen, hat sie einzelne Werke (ich möchte dieselben am Liebsten als „Gedichte" bezeichnen) ins Leben gerufen, deren geheimnissvoller Inhalt uns mit unauflöslichem Interesse an sich zieht; blicken wir jedoch auf das höchste Ziel der Kunst, auf die Schönheit, welche das Geheimniss offenbar machen, Inhalt und Form als Eins und untrennbar darstellen soll, so finden wir hier nur im seltensten Falle eine vollkommene Befriedigung. Voller Leben und Charakter ist Dürers Zeichnung; gleichwohl tritt uns hier manches befremdliche Motiv

---

Leipzig 1819. — Reliquien von Albrecht Dürer, Nürnberg 1828. — J. Heller: das Leben und die Werke Albrecht Dürer's. Leipzig 1831. (Zweiter Band in 3 Abtheilungen. erster und dritter Band noch nicht erschienen.)

*) Underweysung der messung mit dem zirckel und richtscheyt etc. 1525. — Etliche underricht zu befestigung der Stett, Schlosz und flecken, 1527. — Vier bücher von menschlicher Proportion, 1528. — (Von allen verschiedene spätere Ausgaben und Uebersetzungen).

Digitized by Google

der Bewegung, besonders bei Darstellungen des Nackten, entgegen, auch ist seine Gewandung häufig auf eine seltsame Weise zugeschnitten, welche vielleicht eine besondere Mode seiner Zeit befolgte, doch keinesweges der Entwickelung der Formen des Körpers günstig ist. Bei idealer Gewandung zeichnet er die Falten fast überall in schönen grossen Massen; wiederum jedoch kann er in den Brüchen und Ecken jene wunderliche Manier fast nirgend lassen, welche das Auge verwirrt und den edleren Eindruck der Hauptformen stört. Seine Farbe hat einen eigenthümlichen Glanz und an sich eine Schönheit, welche vielfach andre Gemälde überstrahlt; aber es ist nicht eine Nachahmung der kräftigen und vollen Weise, in welcher uns die Farbe an den Gegenständen der Natur erscheint; es ist vielmehr ein unabhängiges Spiel der Phantasie in Glanz und Licht, welches dem Auge zwar einen magischen Reiz gewährt, aber von der eigentlichen Schönheit menschlicher Bildung abführt. Es ist ein ähnlicher Reiz, wie er sich in andrer Weise später in den phantastischen Spielen des Helldunkels, (z. B. bei Rembrandt) wiederholt, und der bei Dürer, in fast gänzlicher Abwesenheit des Helldunkels, nur um so stärker wirkt. Ja sogar im Ausdruck und in der Bildung des Gesichtes folgt Dürer häufig einer gewissen Manier, welche nicht als die Norm einer idealen Schönheit, nicht immer als getreues Anschliessen an die Formen des gewöhnlichen Lebens (nach Art seiner Vorgänger), sondern wiederum mehr nur als Hang zum Sonderbaren zu erklären ist. Wenn aber bei alledem die Mehrzahl seiner Werke einen würdigen Eindruck auf den Sinn und Geist des Beschauers ausübt, so ist dies eben ein Zeugniss von der eigenthümlichen Grösse seiner künstlerischen Anlagen.

Die Betrachtung der einzelnen Werke des Meisters, zu der wir jetzt übergehen, wird das Gesagte in ein näheres Licht setzen; die chronologische Anordnung derselben wird einzelne interessante Andeutungen über seinen Entwickelungsgang an die Hand geben. Ich werde hiebei vorzüglich seine Gemälde (soviel mir deren wenigstens aus eigner Anschauung bekannt

Digitized by Google

sind) in's Auge fassen, indem nur aus diesen die Art der Breite und Nachhaltigkeit seines künstlerischen Vermögens erkannt werden kann; aus der grossen Menge seiner Holzschnitte und Kupferstiche ist jedoch ebenfalls das Wichtigste, mit besonderer Rücksicht auf vorhandene Jahrzahlen, auszuheben.

2. Albrecht Dürer war im J. 1471 zu Nürnberg geboren und starb daselbst im J. 1528. Sein Vater war ein Goldschmied. Er lernte das Handwerk der Malerei bei Michael Wohlgemuth und machte als Gesell seine Wanderschaft in den Jahren 1490 — 1494. Im letzteren Jahre liess er sich zu Nürnberg häuslich nieder. — Von eigentlichen Jugendarbei-
3. ten ist wenig Sicheres bekannt. Die Gemäldesammlung des Herrn Campe zu Nürnberg besitzt eine figurenreiche Kreuzigung Christi, welche mit Dürer's Zeichen versehen ist und, wenn die Aechtheit anderweitig zu erweisen wäre, als eins der frühsten Gemälde des Künstlers gelten würde. Sie ist im Wesentlichen noch in der Manier der deutschen Meister, welche in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts blühten, gemacht und hat, wie man es so häufig sieht, wiederum jene übertriebenen phantastischen Gestalten der Widersacher. Ich fand in dem Bilde jedoch nichts, was an Dürer's spätere Richtung oder auch nur an Wohlgemuth's Schule erinnerte: die Zeichnung bewegt sich in weichen Linien, die Malerei ist pastos aufgetragen. Ueberdies glaubte ich in den Physiognomieen der edleren Köpfe einen gewissen Typus zu erkennen, der mir schon in verschiedenen anderen Gemälden der Zeit begegnet ist, ohne dass ich einen namhaften Meister anzugeben wüsste *). Das Dürer'sche Monogramm ist, wie man mit Deutlichkeit erkennt, jedenfalls über ein älteres Zeichen gemalt. Wir müssen somit dies zweifelhafte Werk unberücksichtigt lassen.

*) In den Mittheilungen bei Heller (das Leben und die Werke Albrecht Dürer's, II, 1, S. 222) wird einer Aehnlichkeit mit Israel von Mecheln erwähnt, die indess nur in einem mehr untergeordneten Grade Statt hat. — Ein Umriss nach diesem Gemälde ist in Aufsess' Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters, 1832, S. 290, enthalten.

Digitized by Google

Sodann befindet sich in der florentinischen Gallerie der Uffizien der Portraitkopf eines alten Mannes, der Dürer's Vater vorstellen und neben seinem Zeichen mit der Jahrzahl 1490 versehen sein soll *). Es ist ein trefflicher Kopf, lebenswahr und voll Charakter, jedoch so hoch aufgehängt, dass ich weder die besonderen Eigenthümlichkeiten der Technik, noch die Jahrzahl mit Deutlichkeit erkennen konnte. Ich muss auch hier die Aechtheit, vornehmlich die der Jahrzahl, dahingestellt sein lassen. 4.

Das älteste mir bekannte unzweifelhafte Gemälde Dürer's ist sein eignes Portrait vom J. 1498, welches sich in der florentinischen Sammlung eigenhändiger Künstlerbildnisse (in den Uffizien) befindet. Die Anordnung des Bildes ist bekannt. Man sieht den Künstler in halber Figur, vor einem Fenster stehend, die Hände auf einer Brüstung zusammengelegt. Er erscheint in eigenthümlicher Festkleidung: in zierlich gefaltetem, weit ausgeschnittenem Hemde, in weisser, mit schwarzen Streifen geschmückter Jacke, ähnlicher Zipfelmütze und mit braunem Mantel über der linken Schulter; sein Haar fällt in sorgfältig gedrehten Ringellocken herab. Die Malerei hat hier, bei ziemlicher Schärfe der Zeichnung, noch etwas eigen Breites und Weichliches, besonders in den Lichtern (wie es in späterer Zeit kaum wieder vorkömmt), die Schatten der Carnation sind licht bronzeartig gehalten. Der Ausdruck des Gesichtes ist ehrlich und schlicht, doch nicht ohne ein gewisses naives Wohlgefallen an der eignen Erscheinung (das sich 5.

---

*) Heller a. a. O. S. 162.

§. 27. 5. Dies Portrait Dürer's ist höchst wahrscheinlich dasselbe, welches sich in der Gallerie des Königs Karl I. von England, dem es von der Stadt Nürnberg verehrt worden war, befand (Passavant, Kunstreise etc. S. 263). Ebendaselbst befand sich, als Gegenstück, das Portrait von Dürer's Vater, „auf ein sehr gesprungenes Brett gemalt." Sollte dies vielleicht das oben besprochene, ebenfalls in den Uffizien vorhandene Bild sein? Aus dem angezeichneten Grunde ist es möglich, dass man dasselbe verkleinert und dabei auch die Jahrzahl gefährdet haben kann.

Digitized by Google

auch in den Briefen, die er 8 Jahre später an Pirckheimer schrieb, ziemlich unverholen ausspricht).

6. In demselben Jahre (1498) erschienen Dürer's Holzschnitte zur Offenbarung Johannis, in denen wir vielleicht zugleich (wie es wenigsten bei anderen ähnlichen Werken der Fall ist) Beispiele seiner Thätigkeit aus den nächst vorangegangenen Jahren sehen dürfen. In diesen Compositionen zeigt sich der Künstler bereits in hoher und eigenthümlicher Vollendung, und gerade hier ist es jenes phantastische Element, welches, dem Gegenstande zufolge, die Grundlage des Ganzen bildet. Mit der eigenthümlichsten Poesie sind jene mystischen Aufgaben erfasst; in lebendiger körperlicher Gestalt tritt uns hier das Wunderbare und Ungeheuerliche entgegen. Es ist im Einzelnen eine Kraft der Darstellung und eine Grossartigkeit der Conception darin, die um so mehr überraschen, als die formlosen und überschwenglichen Anschauungen der Schrift den Künstler so leicht, wie es bei andren Bearbeitern dieses Gegenstandes in der That häufig genug geschehen ist, hätten auf Abwege führen können. Wie gewaltig ist jenes zweite Blatt, wo der Alte mit den feuerflammenden Augen, der die sieben Sterne in der Rechten und ein zweischneidiges Schwert am Munde trägt, zwischen den sieben wundersamen Leuchtern thront, und Johannes anbetend vor ihm kniet! Wie mächtig sausen, auf dem vierten Blatt, jene vier Reiter mit Bogen, Schwert, Waage und den Waffen des Todes auf die Erde herab! Wie schmettern jene vier Engel des Euphrat, auf dem achten Blatt, mit ihren Schwertern die Mächtigen und Stolzen der Erde zu Boden, und über ihnen die furchtbare Ritterschaft auf den feuerspeienden Löwenrossen! — Doch es würde zu weit führen, wollte ich in alle Einzelheiten dieser merkwürdigen Darstellungen näher eingehen. Ich wende mich wieder zu den Gemälden.

7. Vom Jahre 1500 sind mir verschiedene Gemälde Dürer's bekannt. Das erste und bedeutendste ist sein eignes Portrait in der Münchner Gallerie, welches ihn gerade von vorn, die Hand an den Pelzbesatz des Kleides gelegt, darstellt. Es ist

Digitized by Google

ein bedeutender Unterschied zwischen diesem und dem eben besprochenen Portrait zu Florenz, obgleich der Künstler hier nur zwei Jahre älter ist; ein Unterschied der auf eine merkwürdige Krisis, welche in der Entwickelung seines Inneren vorgegangen sein muss, schliessen lässt. In jenem Bilde erscheint er noch als ein gutmüthiger, harmloser Jüngling; hier ist er plötzlich zum Manne gereift. Seine Züge sind voll und kräftig geworden, sie haben den Ausdruck eines durchgebildeten Charakters gewonnen, Stirn und Auge geben das Zeugniss eines ernsten, tiefdenkenden Geistes. So ist auch die eigenthümliche Technik, welche zu dem besonderen Gepräge in Dürer's späteren Werken so viel beiträgt, hier bereits vollständig vorhanden, vornehmlich jene dünnen Lasuren in den Schatten der Carnation, die dem in Rede stehenden Bilde sogar eine fast gläserne Durchsichtigkeit geben. Dabei ist jedoch die Modellirung vortrefflich, wenngleich noch etwas streng, und wenngleich bedeutende Restaurationen sichtbar werden. Die Haare, die in schönem Reichthum auf beide Schultern niederfallen, sind sehr fein gemalt; die Hand, welche über der Brust das Pelzwerk des Oberkleides fasst, ist noch steif in der Zeichnung und, was im Gegensatz zur Malerei des Gesichtes auffallend ist, stark impastirt. — Dass die Wiederholung dieses Bildes auf der Burg zu Nürnberg eine neuere Kopie ist, unterliegt keinem Zweifel; ebenso ist die Geschichte bekannt, wie das Original von dort abhanden gekommen.

Ein zweites Gemälde aus demselben Jahre ist das Portrait 8.
eines jungen Mannes in der Schleissheimer Gallerie, von einfachem, entschiedenem Ausdrucke und tüchtig gemacht. Es ist dasselbe Bild, welches fälschlich als Dürer's Bruder Johannes bezeichnet wird und aus dem Praun'schen Kabinette zu Nürnberg herstammt. — Ein drittes Gemälde, ebendaselbst, 9.
ist weniger bedeutend. Es ist ein Altarblatt und stellt den Leichnam Christi dar, der von den Seinigen betrauert wird. Es ist wohlgeordnet, aber von sehr gewöhnlichem, bürgerlichem Charakter und der Leichnam ungemein trocken gemalt.

Digitized by Google

Nur die Gestalt der Maria ist auf diesem Bilde anziehend und von einer gewissen mütterlichen Würde.

10. Vom J. 1503 befindet sich in der Gallerie des Belvedere zu Wien eine Maria, welche das Kind säugt. Das Bild umfasst wenig mehr als die Köpfe beider Figuren; es ist leicht und sehr zierlich gemalt, im Ausdruck jedoch ebenfalls uninteressant. Es ist nichts als das Portrait einer dicken Bürgersfrau.

11. Ungleich interessanter ist der mit derselben Jahrzahl bezeichnete Kupferstich, welcher das Wappen mit dem Todtenkopfe darstellt. Die beiden Schildhalter: das lächelnde Weib mit den geflochtenen Zöpfen und der phantastischen Krone, der wilde Mann der sie umfasst und sich zu ihr wendet, um sie, wie es scheint, zu küssen, sind von eignem, mährchenhaf-
12. tem Reize. — Ebenso gehört auch der Kupferstich, vom J. 1504, welcher Adam und Eva darstellt, zu Dürer's vorzügzüglichsten Arbeiten.

13. Dieselbe Jahrzahl trägt eine Reihe von Handzeichnungen, welche das Leiden Christi vorstellen und sich in der Sammlung des Erzherzog Carl von Oestreich (in lithographischen Nachbildungen herausgegeben) befinden. Sie enthalten eine Fülle geistreicher Motive und sind von Dürer mannigfach zu späteren Werken benutzt und umgearbeitet worden. Die Darstellung der Kreuzabnahme, welche unter diesen Handzeichnungen vorkömmt, ist der Composition nach so grandios, so meisterhaft geordnet, wie derselbe Gegenstand nur von wenig Künstlern behandelt sein dürfte. Doch scheint auf diesem Blatte die Jahrzahl nicht ganz sicher und könnte, möglicher Weise, auch 1524 heissen.

14. Im Jahre 1506 machte Dürer eine Reise nach dem oberen Italien und hielt sich vornehmlich längere Zeit zu Venedig auf. Von seinem Treiben in dieser Stadt geben uns die Briefe, die er an seinen Freund Wilibald Pirckheimer schrieb und die auf unsre Zeit gekommen sind, mannigfach interessante Kunde. Dort fertigte er für die deutsche Gesellschaft ein Gemälde, welches ihm grossen Ruhm brachte und mit des-

Digitized by Google

sen leuchtenden Farben er das Gerede seiner Neider „stille machte, die da sagten, er sei im Stechen gut, im Malen aber wisse er nicht mit Farben umzugehen.“ Nach der gewöhnlichen Annahme war dies ein Gemälde der Marter des heil. Bartholomäus, welches sich im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts zu Prag in der reichen Gallerie des Kaiser Rudolph II. befunden haben und gegenwärtig verschollen sein soll. Doch scheint diese Annahme nicht genügend begründet, und es dürfte vielmehr ein andres Dürer'sches Bild vom J. 1506, welches sich noch zu Prag, in dem Prämonstratenser-Stift Strahow befindet und eine Maria, von Engeln gekrönt und von dem Kaiser, dem Pabst und vielen geistlichen und weltlichen Fürsten umgeben, darstellt, für das in Rede stehende Gemälde zu halten sein. *).

---

*) Obige Berichtigung der gewöhnlichen Angabe verdanke ich einer gütigen Mittheilung des Herrn Premierlieutenants Becker zu Münster, welcher mir hierüber Folgendes schreibt:

„Hirt macht bereits, bei Gelegenheit einer Recension von Dü- „rers Leben, in den Berliner Jahrbüchern für wissenschaftliche Kri- „tik, 1829, S. 571, darauf aufmerksam, dass das in Rede stehende „Gemälde zwar für die Bartholomäus-Kirche in Venedig gemalt wor- „den, jedoch keinesweges die Marter dieses Apostels, sondern eine „Maria von Engeln gekrönt darstelle, wie bereits mehrere italienische „Kunstschriftsteller angeben. Van Mander I, S. 59 (Ausg. v. J. 1764) „spricht ebenfalls von einer Madonna: *In den Jare* 1506 *eene Ma-* „*ria door twee Engelen met een rozenkrans gekrond wordende.* „Hirt, a. a. O. glaubt das fragliche Gemälde in der Wiener Gallerie „wiedergefunden zu haben. Diese Annahme scheint jedoch auf einer „Verwechselung zu beruhen; ich vermuthe vielmehr, dass sich das Ge- „mälde noch in Prag, und zwar in dem Prämonstratenser-Stift Strahow „befinde. Obgleich ich das Gemälde selbst nicht gesehn, so habe ich „doch vor Kurzem, durch einen Freund, welcher nach meiner Angabe „an Ort und Stelle Nachforschungen anstellte, folgende Nachricht er- „halten: Die Tafel ist etwa 6 bis 7 Fuss breit und 4 Fuss hoch. In „der Mitte sitzt Maria mit dem Kinde, von zwei Engeln gekrönt. „Vor derselben Kaiser Max, ein Pabst und viele geistliche und welt- „liche Fürsten knieend, welche von Maria, dem Kinde und einer An- „zahl Engeln mit Rosenkränzen gekrönt werden. Rechts im Hinter- „grunde Dürer und Pirckheimer stehend. Der erstere hält ein Täfel- „chen mit der Inschrift: *Exegit quinquemestri spatio Albertus Dü-*

Digitized by Google

15. Als eine andre Probe seiner Kunstfertigkeit malte er in demselben Jahre, ohne Zweifel ebenfalls zu Venedig, ein Gemälde, welches Christus mit den Schriftgelehrten in halben Figuren darstellt und sich gegenwärtig im Palast Barberini zu Rom befindet. Es ist, der eigenhändigen Beischrift zufolge, in fünf Tagen vollendet. Wenn dasselbe als Beispiel von Schnellmalerei Werth hat, so ist dies jedoch in Bezug auf das höhere Element der Kunst nicht der Fall. Es sind sehr gewöhnliche Köpfe, zum Theil phantastisch karikirt, und von schmutziger Farbe. — Namhafte Einflüsse der venetianischen Kunst auf Dürer sind übrigens in seinen Werken nicht sonderlich nachzuweisen.

16. Ein Bild vom J. 1507 befindet sich in der Gallerie des Belvedere zu Wien. Es ist das Portrait eines jungen Mannes von röthlicher Gesichtsfarbe, ausserordentlich schön; lebenswahr und fein gemalt. Es steht Dürer's vorzüglichsten Portraitbildern würdig zur Seite und ist nur leider nicht so ganz erhalten, wie man es bei einem so trefflichen Werke wünschen
17. muss. — Dies Gemälde lässt uns auf die Vollendung eines anderen schliessen, welches Dürer in demselben Jahre malte und welches nachmals aus dem Besitz des Rathes von Nürnberg in die Gallerie des Kaiser Rudolph II. überging. Es stellte Adam und Eva im Paradiese dar; ein altes Epigramm sagt von diesen Figuren:

Als sie der Engel erblickt, ausrief er verwundert: Von Eden, —
Hätt' ich so schön euch gesehn, wäret ihr nimmer verbannt! *)

18. Das Bild ist ebenfalls verschollen. Das in in der Provinzial-Gallerie von Mainz befindliche Gemälde desselben Inhalts ist eine spätere und übermalte Copie **).

Mit diesen Werken beginnt die Blüthenperiode des Mei-

„*rer Germanus MDVI.* (Monogramm.) Unten zu den Füssen der „Maria ein Engel, welcher die Laute spielt. — Im J. 1835 ist in Prag „ein kleiner Stahlstich nach diesem Gemälde erschienen, gez. von „Friese, gest. von Battmann."

*) *Angelus hos cernens miratus dixit: ab horto*
Non ita formosos vos ego depuleram.

**) Heller, a. a. O. S. 189.

Digitized by Google

sters, in welcher eine bedeutende Anzahl ausgezeichneter Arbeiten in kurzem Zeitraume aufeinander folgte. Unter diesen ist zuerst ein Gemälde vom J. 1508 in der Wiener Gallerie des Belvedere zu erwähnen; welches von Dürer für den Herzog Friedrich von Sachsen gemalt wurde und später die Gallerie des Kaisers Rudolph II. schmückte. Es stellt die Marter der zehntausend Heiligen dar. In der Mitte des Bildes stehen Dürer und sein Freund Pirckheimer, in Betrachtung des Vorganges, beide in schwarzen Kleidern. Dürer hat den Mantel nach italienischer Art über die Schulter geschlagen und steht in derber Stellung da. Er faltet die Hände und hält ein Fähnlein, darauf die Worte stehen: *Iste faciebat anno domini* 1508 *Albertus Dürer Alemanus.* Umher ist eine Menge einzelner Gruppen, welche die Ausübung der verschiedensten Martern zeigen; doch fehlt es an einem rechten Totalüberblick. Trefflich schienen mir besonders die Scenen im Hintergrunde, wo die nackten Christen den Felsen hinaufgeführt und von oben herabgestürzt werden. Das Ganze ist sehr fein und miniaturartig, in schönen leuchtenden Farben, vornehmlich mit ausserordentlicher Sauberkeit in den Nebendingen, gemalt. Im Einzelnen ist ebenfalls auch in der Zeichnung viel Gutes; die Auffassung jedoch ist ohne eigentliche Würde und Kraft und auch ohne Individualisirung. Nur hie und da ist der Schmerz glücklich ausgedrückt, z. B. in dem vorletzten der Nackten, die den Berg emporgeführt werden, und der mit einer tiefen Kopfwunde todtmatt schwankt. Den Hintergrund bildet eine trefflich phantastische Fels- und Baumlandschaft. — In der Schleissheimer Gallerie sah ich eine 20.
Wiederholung dieses Bildes, ohne Zweifel eine alte Kopie.

Im folgenden Jahre malte Dürer die berühmte Himmel- 21.
fahrt der Maria für Jacob Heller in Frankfurt a. M., ein Bild, das er mit dem ausdauerndsten Fleisse, das Mittelstück ohne alle Gesellen-Hülfe, ausführte und darauf er ebenfalls im Mittelgrunde sich selbst, auf eine Tafel mit Namen und Jahrzahl gestützt, abbildete. Es ist eine grosse Menge alter Zeugnisse über die Vortrefflichkeit dieses Werkes vorhanden. Im An-

Digitized by Google

fange des siebzehnten Jahrhunderts kam dasselbe nach München und ging dort im Brande des Schlosses unter.

22. In der Tribune der Uffizien zu Florenz befindet sich eine Anbetung der Könige mit Dürer's Monogramm und der Jahrzahl 1509 versehen. Auch dies Bild ist mit grosser Sauberkeit beendet und wiederum in jenen leuchtenden lasurartigen Farben, mit zierlich pastosen Lichtern, gemalt. Es ist nicht ohne Naturwahrheit, in der Auffassung jedoch ziemlich nüchtern und zeigt nur in einzelnen Köpfen jenen phantastischen Zug.

23. Als Beispiele von Dürer's künstlerischer Wirksamkeit im J. 1510 mögen zunächst ein Paar treffliche Holzschnitte genannt werden: jenes schöne Blatt, welches einen Büssenden darstellt, der vor einem Altare knieend, sich mit der Geissel auf den entblössten Rücken schlägt; sodann das Blatt, wo der Tod einen gerüsteten Kriegsmann erfasst.

24. Im Jahre 1511 gab Dürer drei grosse Reihenfolgen in Holz geschnittener Blätter heraus, welche zum Theil, wie die Jahresbezeichnung einzelner unter ihnen erweist, in den beiden vorangegangenen Jahren entstanden sind: die grosse und die kleine Passion Christi und das Leben der Maria. Diese Werke gehören zu dem Vorzüglichsten, was von Dürer's künstlerischen Arbeiten auf unsre Zeit gekommen ist; in ihnen treten fast mehr denn irgendwo die Andeutungen eines lebendi-

---

§. 27, 22. Mir ist nichts Authentisches über die Geschichte dieses Bildes bekannt. Hirt sagt in seinen Kunstbemerkungen etc., S. 24, es sei dasselbe Gemälde, welches Dürer für Friedrich den Weisen gefertigt habe. Nach andren Berichten (vergl. Heller, a. a. O., S. 253) kam letzteres von dem Orte seiner Bestimmung in Wittenberg nach Prag, in die Gallerie des Kaisers Rudolph II., und nachmals nach Wien, wo es sich jedoch gegenwärtig nicht mehr befinden soll. Zugleich soll dasselbe die Jahrzahl 1504 geführt haben. Die Zahl auf dem in Florenz befindlichen Bilde konnte indess, wenn es wirklich dasselbe ist, leicht irrthümlicher Weise so gelesen werden, da die Form der 9 sich hier einer 4 in Etwas annähert; es ist beinah dieselbe, wie die 9 in der Jahresbezeichnung der Kreuztragung, unter den Blättern der kleinen, in Holz geschnittenen Passion, geschrieben ist.

Digitized by Google

gen Gefühles für Schönheit, Adel und einfache Würde hervor, und die Elemente phantastischer und gemein bürgerlicher Auffassung nehmen eine mehr untergeordnete Stelle ein. Betrachten wir nur einzelne Blätter dieser reichen Folgen mit flüchtigem Blicke.

Grosse Passion. Das Titelblatt stellt den leidenden Christus dar, der nackt, mit der Dornenkrone, auf einem Steine sitzt und dem einer der Kriegsknechte das Rohr überreicht. Die Gestalt Christi ist voll höchsten Adels und von schöner Fülle; der Krieger, im Costüm des Mittelalters, höhnend und eifernd, ebenfalls in trefflicher Entfaltung schöner Formen. Christus ringt die Hände und wendet das majestätische Haupt voll göttlichen Erbarmens zum Beschauer; denn als Titelbild hat hier die Darstellung symbolische Beziehung: es ist nicht jener geschichtliche Moment der Verhöhnung, sondern die fortdauernde Schmach, die dem Erlöser von dem Sünder widerfährt, — daher auch bereits die Wundenmale auf Händen und Füssen angedeutet sind. — Die Kreuztragung. Ein figurenreiches, dichtgedrängtes Bild, und doch die vollkommenste Uebersichtlichkeit des Inhalts, die klarste Entwickelung der Handlung: In der Mitte der Erlöser, unter der Last des Kreuzes ins Knie gestürzt; zur Rechten der Scherge in prahlerischer Entwickelung eines kraftvollen Körperbaues, der ihn am Strick emporreisst; zur Linken Veronika, knieend, das Schweisstuch in den Händen, zu der sich Christus mit liebevollem Blick umwendet. Hinter ihm ein andrer Scherge, der ihn mit wilder Hast zwischen Steine und Disteln niederstösst, und Simon von Cyrene, ein freundlicher Greis, der Christo die Last des Kreuzes zu entnehmen im Begriff ist. Weiter zurück auf der einen Seite der Hauptmann und Soldaten, auf der andern Maria und die Freunde Jesu, hinter denen, im Stadtthore, die Schächer geführt werden. Die Composition hat eine nicht ganz zu verkennende Aehnlichkeit mit Raphaels Kreuztragung (Spasimo di Sicilia), und wenn man in diesem Werke allerdings den gereifteren Meister erkennt, so fallen doch auch einzelne Punkte des Vergleiches zu Gunsten des

Digitized by Google

älteren deutschen Werkes aus. Die Gestalt Christi namentlich stellt sich in letzterem ungleich bedeutsamer, würdevoller und als der eigentliche Mittelpunkt der Handlung dar. — Christi Höllenfahrt zeigt zwar wiederum die abenteuerlichste Phantasie in den Figuren der Teufel; zugleich jedoch in der Gestalt des Erlösers die schönste Majestät und auch in den nackten Gestalten der Erlösten eine treffliche Zeichnung. — Der Leichnam Christi, der nach der Abnahme vom Kreuz von den Seinigen betrauert wird, ist eine Composition, die unbedingt den durchdachtesten Compositionen der grossen italienischen Meister an die Seite zu stellen ist. Sie ordnet sich in grösster Einfachheit zur vollendetsten Gruppe, und wie mittelmässig auch der Holzschneider, der diese Platte gefertigt, erscheint, so ist doch der verschiedenartigste Ausdruck der einzelnen Gestalten, eine höchst eigenthümliche Anmuth in Linien und Bewegungen nicht zu verkennen. Vor solchen Werken begreift man es sehr deutlich, wesshalb die späteren Italiener einen so hohen Werth auf Dürer's Compositionen legten und wie erspriesslich sie eine Uebersetzung derselben ins Italienische finden mussten.

Kleine Passion. Zu den schönsten Compositionen dieser Reihe gehören: der Abschied Christi von der Mutter, ausgezeichnet durch schöne feierliche Gewandung. — Die Fusswaschung: trefflich einfache Anordnung der zahlreichen Figuren im kleinen Raume; die Hauptgruppe im Vordergrunde sehr schön und voll Gefühl. — Christi Gebet am Oelberge: ungemein einfach, aber voll der allerhöchsten Würde, Schönheit und voll des tiefsten, innigsten Gefühles. — Christus, wie er nach seiner Auferstehung der Mutter in ihrem Gemache, und wie er der Magdalena als Gärtner erscheint, sind beides, besonders das letztere, Compositionen von eigenthümlicher Anmuth und schlichter Schönheit.

Das Leben der Maria. Bewegten sich die ebengenannten Werke in einer grossartigeren, tragischen Würde, so tritt bei diesem mehr das Element der Anmuth und Gemüthlichkeit hervor. Hier werden wir in die zarteren häuslichen

Digitized by Google

und gesellschaftlichen Verhältnisse des Lebens eingeführt, und in ihnen zeigt sich der Meister in einer Liebenswürdigkeit, die in der That wenig ihres Gleichen hat. Es scheint fast überflüssig ins Einzelne dieses Werkes einzugehen, da die Blätter so allgemein bekannt sind, doch möge auch hier an einige Compositionen von vorzüglicher Schönheit flüchtig erinnert werden. — Die goldne Pforte: Joachim und Anna, die sich nach der traurigen Trennung, mit der Aussicht auf eine freudenreiche Zukunft, in den Armen halten; Joachim, ein milder hoher Greis, Anna, voll der holdseligsten Weiblichkeit und Hingebung. Im Hintergrunde der Schaffner und andre Diener Joachims, die zur Bewillkommnung des Herrn herbei gekommen sind, im Gespräch über den Vorfall. — Die Geburt der Maria, eine Darstellung voll anziehendster Naivetät. Eine Nürnberger Wochenstube mit zahlreicher Versammlung von Frauen und Mägden, die einen interessanten Vergleich mit Ghirlandajo's und Andrer Darstellung desselben Gegenstandes im florentinischen Leben abgiebt. — Die Beschneidung. Die Composition dieses Gegenstandes, die häufig so unangenehm wird und sich selbst bei bedeutenden Meistern der Abgeschmacktheit annähert, ist hier zur gemüthvollsten Darstellung einer eigenthümlich durchgebildeten nationalen Sitte geworden. So figurenreich das Bild ist, so ist doch nichts überflüssig; ein Jeder ist auf besondere und nothwendige Weise bei der Handlung interessirt und das Ganze ordnet sich ohne Zwang in mehrere einfach verständliche Gruppen. — Die Flucht nach Aegypten. Hier ist, im Gegensatz gegen die ebengenannte Composition, der Raum mit wenigen Figuren in geschickter Weise gefüllt; die Anmuth eines dichtverwachsenen, früchtereichen Waldes, durch welchen die heilige Familie hinzieht, erhöht auf eigenthümliche Weise den Liebreiz des anziehenden Gegenstandes. — Der Aufenthalt der heil. Familie in Aegypten. Ein Hofraum, die Wohnung in die Ruinen eines alterthümlichen Palastes hineingebaut. Maria mit der Spindel an der Wiege sitzend, schöne anbetende Engel zu ihren Seiten; Joseph mit Zimmerwerk beschäftigt, und

Digitized by Google

eine Menge kleiner Kinderengel, die ihm in lustigem Spiele bei der Arbeit helfen. Ein Bild anmuthigster Ruhe und ungetrübter Heiterkeit. — Der Tod der Maria. Vollendet schöne Anordnung und einfache Sonderung der Hauptgruppen, edle Formen, die Andeutung innigsten Gefühles bei der feierlichen Ausübung geheiligter Gebräuche geben auch dieser Composition eine der höchsten Stellen unter Dürers sämmtlichen Arbeiten. Sie ist mehrfach von Nachfolgern des Meisters in Farben ausgeführt worden; in verschiedenen Gallerien finden sich Bilder der Art, welche Dürer's Namen führen.

25. Ebenfalls mit der Zahl 1511 sind noch einige andere Holzschnitte Dürer's bezeichnet, namentlich die bekannte grandiose Composition der heiligen Dreifaltigkeit, mehrere heilige Familien u. s. w.

26. Zwischen den Jahren 1507 und 1513 ist ferner die grosse Reihenfolge der kleinen Kupferstiche angefertigt, welche eine dritte Darstellung der Passion Christi enthalten. Der grösste Theil derselben fällt in das Jahr 1512. Auch unter diesen ist Vieles vom vorzüglichsten Werthe vorhanden und dasselbe um so interessanter, als sich hier überall die eigenhändige zarte Durchführung des Meisters zeigt. Um nicht zu ermüden, unterlasse ich es, hier auf Einzelheiten einzugehen.

27. In diese, schon so reiche Zeit (1511) fällt wiederum eins von Dürer's bedeutendsten Gemälden, die Darstellung der Dreifaltigkeit inmitten der Heiligen und Seligen. Er malte dieselbe für eine Kirche Nürnberg's, von wo sie, wie so manches andre von seinen Werken, später nach Prag ging; gegenwärtig befindet sich das Bild im Belvedere zu Wien. Oben, in der Mitte des Bildes, erblickt man Gott-Vater, welcher den Erlöser in den Armen hält, und die Taube des heil. Geistes; Engel breiten den Priestermantel Gottes aus, daneben schweben andre mit den Marterinstrumenten Christi. Zur Linken, etwas tiefer, ist ein Chor weiblicher Heiligen, Maria an ihrer Spitze, zur Rechten männliche Heilige mit dem Täufer Johannes. Unter diesen breitet sich über das ganze Bild hin eine Schaar von Seligen aus allen Ständen und Geschlech-

Digitized by Google

tern, alle knieend. Zu unterst sieht man eine schöne Landschaft und in einer Ecke des Bildes den Künstler selbst, vornehm in prächtigem Pelzmantel gekleidet, der eine Tafel zu seinen Füssen hält mit den Worten: *Albertus Durer Noricus faciebat anno a virginis partu* 1511. Auch in diesem Gemälde ist die Ausführung meisterhaft und in wunderbarster Feinheit, aber immer lasurartig behandelt. Der Faltenwurf ist meist grossartig, die Gestalten der Dreieinigkeit sind würdig und nicht unschön. Sonst fehlt jedoch auch in diesem Bilde fast überall die höhere Auffassung und nur wenig Köpfe der andren Figuren, wie z. B. der des David, sind schön zu nennen. Der Mehrzahl nach zeigt sich hier wiederum eine phantastische und bis an die Karikatur gränzende Auffassung des gemeinen Lebens, selbst in den Gestalten der Heiligen. Man sieht es deutlich, dass das Streben Dürer's, wo er mit Bewusstsein und Absicht in die Durchführung des Einzelnen einging, zu dieser Zeit nicht dahin gerichtet war, die irdische Form des Menschen von ihren Mängeln und Zufälligkeiten zu reinigen, sondern dass er vielmehr der Individualität in ihrer Befangenheit einen gültigen Werth zuerkannte; dass er sie nur durch ein Wunder (denn was ist sein phantasmagorisches Farbenspiel und dergl. anders?) zu erheben vermochte, statt ihr durch innere Bedeutsamkeit der Form eine höhere Weihe zu geben. — Uebrigens ist es mit Gewissheit anzunehmen, dass er selbst auf diejenigen Bilder, auf denen er sein eignes Portrait angebracht, einen vorzüglichen Werth legte.

Aus dem folgenden Jahre (1512) besitzt die Gallerie des 28.
Belvedere ebenfalls ein Gemälde: Maria, das nackte Kind haltend. Maria trägt einen Schleier über dem Haupte und ein blaues Gewand. Auch hier zwar ist ihr Gesicht in den gewöhnlichen Formen Dürer's, aber zugleich von zart jungfräulichem Charakter; das Kind ist schön, besonders das Gesicht ausgezeichnet. Das Bild ist ausserordentlich sauber gemalt, leider mit graulichen Schattentönen im Nackten. —

Hier mag die Betrachtung einer Reihe von Dürer'schen Gemälden eingeschaltet werden, über deren Zeit keine siche-

Digitized by Google

ren Daten vorhanden sind und die, der Mehrzahl nach, der mittleren Periode des Künstlers angehören dürften:

29. Maria mit dem Kinde, in der Gallerie der Uffizien zu Florenz. Das Bild hing zwar für genauere Betrachtung an sehr ungünstiger Stelle, doch liess sich ein schönes mädchenhaftes Gesicht der Mutter Gottes erkennen.

30. Maria, Anna und das schlafende Kind, in der Schleissheimer Gallerie, hing ebenfalls ungünstig; die Auffassung ohne sonderliche Tiefe, die Ausführung, wie es schien, tüchtig.

31. Mater dolorosa, ebendaselbst. Stehend, mit gefalteten Händen; schön, einfach und würdig.

32. Eccehomo, in der Moritzkapelle zu Nürnberg. Halbe Figur, die Hände vor der Brust ringend; sehr weich, und durchgeführt modellirt, die Haare höchst fein gemalt. Die Formen des Körpers und des Kopfes jedoch ohne höheren Adel.

33. Altarblatt mit Flügeln in der Schleissheimer Gallerie, von der Baumgärtner'schen Familie in die Katharinenkirche zu Nürnberg gestiftet, von Churfürst Maximilian I. im Anfange des 17. Jahrhunderts für München erworben. Das Mittelbild stellt die Geburt Christi dar: das Kind in der Mitte, von fünf Engelchen umgeben, Maria und Joseph zu den Seiten knieend; auch hier das Ganze tüchtig, aber wiederum ohne ein tieferes, edleres Gefühl. — Die Flügelbilder enthalten die Portraits der beiden Donatoren unter den Gestalten der Heiligen Georg und Eustachius, geharnischte Ritter im Eisenpanzer und rothen Wappenzeug. Der eine von diesen ist eine höchst interessante Gestalt, etwas phantastisch, schon in der Stellung. Sein Gesicht hat viel Charakter, es ist durchgearbeitet, entschieden und resignirt. Die hagere Gestalt des Mannes, neben dem sein Pferd steht, erinnert an den Ritter auf dem Kupferstich „Ritter, Tod und Teufel," daraus auch die Schlucht und die Burg im Hintergrunde wiederholt sind. Der auf dem andern Flügelbilde ist ein dickerer, minder poetischer Herr. Die Malerei in beiden ist ungemein leicht.

34. Der vom Kreuz abgenommene Leichnam Christi, von den Seinen betrauert, in der Moritzkapelle zu Nürnberg. Ursprüng-

Digitized by Google

lich von der Holzschuher'schen Familie in die Kirche St. Sebald zu Nürnberg gestiftet, kam das Bild von da in Besitz der Peller'schen Familie und später in die Boisserée'sche Gallerie. Eine figurenreiche Composition, schön geordnet, namentlich der Leichnam, der zwar steif, doch in edlen Formen gezeichnet ist. Auch hier ist jene eigenthümliche leuchtende Farbengebung vorherrschend, nur das Nackte vielfach übermalt. Der Ausdruck der Köpfe übrigens wiederum ohne sonderliche Tiefe. Im Hintergrunde eine reiche Gebirgslandschaft. — Eine Wie- 35.
derholung des Bildes, die sich an der ursprünglichen Stelle desselben in St. Sebald befindet, ist ohne Zweifel eine alte, aber nicht werthlose Copie; in der Farbengebung, besonders im Leichnam Christi, ist sie jedoch bedeutend trockener.

Die Brustbilder Kaiser Karl's des Gr. und des Kaiser Sigis- 36.
mund, auf der Burg zu Nürnberg. Zwei gewaltige, hochwürdige Gestalten, in Dürer's kräftiger Zeichnung und leichter Malerei. Sie haben leider ungemein gelitten und sind sehr übermalt.

Hercules, welcher auf die Harpyen schiesst, ebendaselbst. 37.
Eine schöne, tüchtig und kräftig gezeichnete Figur. Leider nur mit Leimfarben gemalt, und sehr verdorben und übermalt.

Portrait eines Gelehrten in der Schleissheimer Gallerie. 38.
Mit Leimfarben gemalt, tüchtig. —

Interessanter als der grösste Theil der ebenerwähnten Gemälde sind verschiedene, in Kupfer gestochene Blätter, auf welche uns der weitere Weg unsrer geschichtlichen Uebersicht führt.

Mit der Jahrzahl 1513 ist der berühmte Kupferstich „Rit- 39.
ter, Tod und Teufel" bezeichnet. Ich glaube nicht zu übertreiben, wenn ich dies Blatt für die bedeutendste Produktion erkläre, welche die gesammte phantastische Richtung der deutschen Kunst hervorgebracht hat. Die Phantasie bildet hier, und zunächst ohne alle weitere Beziehung und Symbolik, die eigentliche Grundlage des wundersamen Gedichtes, aber sie ist zugleich überwunden und einer höheren Kraft, der Kraft des männlichen Willens, unterworfen und somit in ihrer wahren Bedeutung dargestellt. — Wir sehen einen Ritter, der einsam durch ein finsteres Thal hinreitet. Da steigen zwei Dä-

Digitized by Google

monen vor ihm auf, die furchtbarsten, welche die menschliche Brust beherbergt, die Verkörperung derjenigen Gedanken, die auch der Entschlossenste nicht ohne Erbleichen ins Auge zu fassen vermag; die Grauengestalt des Todes auf dem hinkenden Rösslein und das sinnverwirrende Scheusal des Teufels. Der Ritter aber, kampfgerüstet gegen jeden, mit dem zu kämpfen ist, ein Gesicht, in welches die Zeit ihre Furchen eingegraben und welches durch Sorge und Entsagung den Ausdruck innerlicher, unerschütterlicher Festigkeit gewonnen hat, blickt streng vor sich auf den Pfad, den er gehen will, und lässt die Gestalten wahnsinniger Träume wieder in ihr ohnmächtiges Reich versinken. Es ist wahrscheinlich (das S neben der Jahrzahl des Bildes scheint namentlich dafür zu sprechen), dass Dürer in dem Ritter ein Portrait Franz von Sikkingen's dargestellt hat; aber dieser Umstand nimmt der allgemeinen Bedeutung der Composition nichts. Nur ist es in diesem Bezuge jedenfalls ein Ehrenbild für diesen mannhaften Ritter und nicht, wie man angiebt, eine Allegorie auf die ihm vorgeworfene hartnäckige Bosheit. Von andern wird er insgemein als der „christliche" Ritter bezeichnet; aber auch diese Angabe passt nicht, da nichts vorhanden ist, was einen speciellen Bezug auf christliche Religionsübung andeutete. Die höchst meisterhafte Ausführung des Blattes ist übrigens bekannt.

40. Im J. 1514 verfertigte Dürer ebenfalls mehrere vorzügliche Kupferstiche. Zunächst möge unter diesen die Melancholie genannt werden, eine Darstellung rein allegorischen Inhalts, somit an sich nüchterner als die vorige, gleichwohl auch diese mit einer Phantasie erfasst, welche dem unerspriesslichen Gegenstande wiederum einen eigenthümlichen Reiz giebt. Das maasslose Grübeln und Brüten über unverstandenen Gedanken kann nicht charakteristischer ausgedrückt werden, als in dieser mächtigen weiblichen Figur, welche im Vorgrunde sitzt; und das mannigfache Geräth, welches sie um sich her gebreitet hat, dient nur dazu, diesen Eindruck eines seltsam verworrenen Strebens zu erhöhen.

41. Ganz der Gegensatz des ebengenannten Blattes ist der

Digitized by Google

gleichzeitige Kupferstich, welcher den h. Hieronymus in seiner Studierstube darstellt. Hier sehen wir ebenfalls eine menschliche Gestalt, die in tiefe Gedanken versunken ist, und ein Zimmer voll des mannigfachsten Apparates; auch hier ist das Ganze mit sinnigster Phantasie angeordnet, zugleich aber ist darüber eine Heiterkeit und Anmuth ausgegossen, welche alle Träume, alle wesenlosen Gestalten der Einbildungskraft fern hält, und uns das wirkliche Leben einfacher Häuslichkeit in seiner liebenswürdigsten Gestalt zeigt. Gerhard Dow, der gemüthvollste unter den holländischen Genremalern, hat nichts so Anziehendes und Inniges geschaffen, wie dies Blatt, welches auch in den geringfügigsten Nebendingen den Stempel eines edlen, liebevollen Geistes trägt.

Von 1514 ab, bis in die zwanziger Jahre, erschienen ver- 42.
schiedene Kupferstiche von Madonnen und Aposteln, welche im Einzelnen wiederum Beispiele einer würdigen und edlen Gesammtauffassung enthalten.

Mit der Jahrzahl 1515 ist Dürer's grösstes Holzschnitt- 43.
werk bezeichnet: die Ehren-Pforte des Kaisers Maximilian, ein seltsam weitschichtiges Werk mit einer unendlichen Fülle historischer Darstellungen, Portraitfiguren und bunten Ornamentes. An eine eigentliche, kunstgemässe Totalwirkung ist bei demselben freilich nicht zu denken, und um so weniger, als auch die Architektur, die das Ganze zusammenhält und in gewisse Hauptheile sondert, durch die bildlichen Darstellungen ungemein beschränkt worden ist; gleichwohl fehlt es dem Ganzen nicht an einem zweckmässigen Verhältniss. Die Architektur ist in barock phantastischen Formen gehalten, dieselben sind jedoch in einer eigenthümlich geistreichen Weise zusammengesetzt; vornehmlich gilt dies von den Haupt-Säulenpaaren, deren merkwürdige Composition mit vollkommener Consequenz darauf berechnet ist, dass sie nicht dem Druck eines durchlaufenden Gebälkes zu begegnen haben, sondern im Wesentlichen nur isolirte Mauernischen mit Statuen tragen. Die Ornamente sind im Einzelnen ungemein geschmackvoll und mit lebendigem Gefühle gezeichnet. Die grossen

Digitized by Google

Reihen der Bildnisse, welche die Vorgänger und Vorfahren des Kaisers, vom Julius Cäsar und dem Merovinger Chlodwig an, und seine gesammte Verwandtschaft darstellen, sind durch die ausserordentliche Mannigfaltigkeit charakteristischer Köpfe merkwürdig, welche der Künstler, der natürlich nicht nach vorhandenen Bildnissen arbeiten konnte, hiefür erfunden hat. Die historischen Darstellungen enthalten die Glanzmomente aus dem Leben des Kaisers; in ihnen tritt jedoch mehr der kaiserliche Historiograph, welcher dieselben angeordnet hat, als der Künstler, dem die Ausführung übertragen wurde, hervor; eigentlich künstlerische Momente sind unter diesen Darstellungen ziemlich selten, doch kommen auch deren im Einzelnen, vornehmlich wo die Handlung aus wenigen Figuren besteht, recht anziehende vor. Immerhin ist das Ganze ein Werk, welches die ungemeine Beweglichkeit, deren der Geist unsres Meisters fähig war, in glänzender Weise darlegt.

44. Im Jahre 1515 fertigte Dürer ausserdem die berühmten Randzeichnungen des Gebetbuches für Kaiser Maximilian, welches sich gegenwärtig in der Hof-Bibliothek von München befindet. In diesen, höchst geistreich ausgeführten Federzeichnungen waltet die Phantasie des Künstlers in vollkommener Freiheit, bald ernst und voll hoher Würde, bald anmuthig spielend, bald in humoristischen Scherzen mannigfacher Art. Hier kommt es im Ganzen nicht sowohl auf einen gegebenen Gegenstand von besonderer Tiefe des Inhalts an, als vielmehr nur auf geschmackvolle Ausfüllung eines gegebenen Raumes; und wenn der Künstler auch nicht immer die Bedeutsamkeit des Textes, den er mit seinen Arabesken verzierte, im Auge behalten haben mag, so ist das Spiel seiner Phantasie doch nirgend ins Bizarre und Uebertriebene, der Scherz nie in Gemeinheit verfallen (wie es sonst wohl bei Randzeichnungen der Art vorkommt), so macht das Ganze überall einen so erfreulichen Eindruck auf das Auge des Beschauers, dass die Kritik gern verstummt.

---

§. 27, 44. Lith. von Strixner, 1808: „Albrecht Dürer's christlich mythologische Handzeichnungen."

Digitized by Google

Die Jahrzahl 1516 führen zwei Dürer'sche Bilder in der 45.
Gallerie der Uffizien zu Florenz, welche die Köpfe der Apostel Philippus und Jacobus darstellen. Sie wurden von dem Kaiser Ferdinand III. (in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts) an den Herzog von Toskana geschenkt. Beide sind mit Leimfarben gemalt, kräftig modellirt und von bedeutendem, energischem Charakter. — Aus demselben Jahre ist das 46.
Portrait von Dürer's Lehrmeister Wohlgemuth in der Schleissheimer Gallerie, ein seltsam scharfes, knochiges, strenges Gesicht.

Vom J. 1517 ist die phantastische, aus vier Holzschnit- 47.
ten bestehende Composition der Säule, auf der ein Satyr sitzt. — Für das J. 1518 möge zunächst der höchst reizvolle Holz- 48.
schnitt angeführt werden, welcher die Maria als Himmelskönigin, von grossen und kleinen Engeln umgeben, darstellt.

Das lebensgrosse Gemälde einer nackten Lucretia vom 49.
J. 1518, in der Schleissheimer Gallerie, ist ohne Geist und nichts als eine nüchterne Aktfigur. — In dasselbe Jahr fällt 50.
jenes merkwürdige Gemälde der gräfl. Fries'schen Gallerie zu Wien, welches den Tod der Maria darstellt und in dem Kopf der Maria das Portrait der Maria von Burgund, ersten Gemahlin des Kaisers Maximilian, in den umgebenden Figuren die Portraits des Kaisers, des Sohnes und einer bedeutenden Anzahl berühmter Zeitgenossen enthält. Das Gemälde wird in Bezug auf Kraft der Farbe und Schönheit der Zeichnung sehr gerühmt *). Ich kann über dasselbe nicht aus eigner Anschauung berichten.

Im J. 1519 fertigte Dürer ein Portrait des Kaisers Maxi- 51.
milian, Brustbild, einen Granatapfel (das Symbol des Kaisers) in der linken Hand. Es befindet sich in der Gallerie des Belvedere zu Wien, hat jedoch nichts sonderlich Ausgezeichnetes.

In den Jahren 1520 und 1521 unternahm Dürer eine 52.
Reise nach den Niederlanden; seine uns aufbehaltenen Tagebücher berichten von den grossen Ehren, mit welchen er von

*) Vergl. Heller a. a. O. S. 261.

den dortigen Künstlern aufgenommen wurde. Er zeigt sich hier als einen Mann, der sich langjähriger fleissiger Arbeit bewusst war und der nun denjenigen Vortheil davon zu ziehen suchte, den ein jeder redliche Mann wünschen muss. Zugleich aber scheint es, dass diese Reise nicht ohne wichtigen Einfluss auf die eigne Kunstrichtung des Meisters gewesen sein dürfte und ihm vielleicht über die Einseitigkeit seiner Manier Aufschluss gegeben hat. Wenigstens ist in seinen späteren Werken manch ein neues Motiv zu bemerken, auch berichtet uns Melanchthon, nach Dürer's eigenen Aeusserungen, wie ihm später erst die wahre Schönheit der Natur aufgegangen sei, wie er erkannt habe, dass allein die Simplicität die höchste Zierde der Kunst sei; wie er geseufzt, wenn er seine früheren bunten Bilder betrachtet, und wie er sich beklagt habe, dass er nun nicht mehr im Stande sei, das hohe Vorbild der Natur zu erreichen *).

53. Die Gallerie des Belvedere zu Wien besitzt ein merkwürdiges Gemälde Dürer's vom J. 1520, das auffallend von seinen übrigen Arbeiten abweicht; es hat in der Technik und Auffassung eine unverkennbare Aehnlichkeit mit den Werken der gleichzeitigen Niederländer (namentlich des Schoreel) und

---

*) *Memini virum excellentem ingenio et virtute Albertum Durerum pictorem dicere, se juvenem floridas et maxime varias picturas amasse seque admiratorem suorum operum valde laetatum esse, contemplantem hanc varietatem in sua aliqua pictura. Postea se senem coepisse intueri Naturam, et illius nativam faciem intueri conatum esse, eamque simplicitatem tunc intellexisse summum artis decus esse. Quam cum non prorsus adsequi posset, dicebat se jam non esse admiratorem operum suorum ut olim, sed saepe gemere intuentem suas tabulas, et cogitantem de infirmitate sua. Etc.* (*Epistolae Ph. Melanchthonis etc. Ep.* 47. *p.* 42. *E. apud Epist. D. Erasmi Roter. et Ph. Melanchth. etc. Londini* 1642 *fol.*) — Füssli (Allg. Künstlerlexicon, II, S. 307), der mich auf diese Stelle aufmerksam gemacht hat, spricht nicht von der Natur, als zu der sich Dürer in späterer Zeit gewandt, sondern von der „Statue"; dies dürfte auf einer andern Lesart beruhen, indem die Worte *Naturam* und *Statuam* leicht mit einander zu verwechseln sind. Unter *Statuam* würde dann die Antike zu verstehen sein und die ganze Stelle somit noch prägnanter werden.

Digitized by Google

ist wahrscheinlich auf der Reise, unter dem Einfluss der neuen Umgebungen, entstanden. Es ist eine Maria, halbe Figur, im Pelzmantel, das nackte Kind, das eine Bernsteinschnur umgenommen hat, auf ihrem Schoosse. Auf dem grünen Tische vor ihr liegt eine angeschnittene Citrone. In dem Kopfe der Maria ist etwas eigenthümlich Weiches und Mildes, das Kind jedoch nicht sonderlich schön.

Im J. 1522 gab Dürer die Reihe der Holzschnitte heraus, 54.
welche den Triumphwagen des Kaisers Maximilian bilden. Es ist eine ziemlich nüchterne Allegorie; die reichen Ornamente des Wagens sind bereits ungemein barock und selbst unschön. Dagegen zeigen sich hier in den allegorischen weiblichen Gestalten, trotz der etwas schweren Verhältnisse und des hässlich geknitterten Faltenwurfes (der indess auch wohl zum Theil dem Holzschneider zur Last zu legen sein dürfte), ausserordentlich schöne Motive, welche von Raphael's naiver Grazie erfunden zu sein scheinen. Dieser Umstand dürfte, für Dürer's veränderte Sinnesrichtung in seiner späteren Zeit, ebenfalls nicht ausser Acht zu lassen sein.

Vom J. 1523 sind die beiden Gemälde mit den Brust- 55.
bildern der Heiligen Joseph und Joachim, Simon und Lazarus, in der ehemaligen Boisserée'schen Gallerie. Sie bildeten Seitenflügel eines Altarwerkes, von dessen Mittelbilde Stücke in Köln vorhanden sind. Sie sind in schönen Farben gemalt und von würdigem Ausdrucke, weichen jedoch im Wesentlichen nicht von Dürer's früheren Werken ab. — Aus demselben Jahre ist das Gemälde einer heil. Dreifaltigkeit, im Pri- 56.
vatbestitz zu Augsburg, an dem die grosse und edle Behandlung und die treffliche Ausführung gerühmt wird.

Unter den Gemälden der Bettendorf'schen Sammlung zu 57.
Aachen führt Heller eine Darstellung des Abschiedes Christi von der Mutter, ein sehr figurenreiches Gemälde mit der etwas undeutlichen Jahrzahl 1525 auf. „Dürer scheint (so sagt

§. 27, 56. Heller, a. a. O. S. 140.
§. 27, 57. Ebendas. S. 134.

Digitized by Google

er) zu diesem herrlichen Gemälde zum Theil eine Zeichnung von Raphael benutzt zu haben, welche später von Marc Anton gestochen wurde.“ Wenn das Bild, das ich nicht aus eigner Anschauung kenne, ächt ist, so giebt dasselbe ebenfalls einen Beweis, dass Dürer in späterer Zeit eine andre Bahn einzuschlagen strebte.

58. In den zwanziger Jahren fertigte Dürer jene merkwürdigen, in Kupfer gestochenen Portraits berühmter Zeitgenossen, des Kardinal Albert von Brandenburg, des Kurfürsten Friedrich des Weisen, des Pirckheimer, des Melanchthon, des Erasmus von Rotterdam u. a., welche sich durch geistvollste Auffassung des Lebens eben so sehr wie durch bewunderungswürdig feine Ausführung auszeichnen. Es war damals bereits die Zeit religiöser Wirren hereingebrochen und vornehmlich Nürnberg arg davon heimgesucht, so dass von aussen her wohl das Verlangen nach religiösen Kunstwerken geringer werden mochte; ebenso jedoch auch mochte jetzt dem eignen Gemüthe des Künstlers, welcher der neuen Lehre mit tiefster Hingebung zugethan war, das Gebiet des Lebens ansprechender zur bildlichen Darstellung erscheinen, als mancher der früher bearbeiteten Gegenstände. Jedenfalls verdanken wir diesen Umständen eine Reihe der trefflichsten Kunstwerke, welche ohne das vielleicht nicht in solcher Weise entstanden wären.

Aus derselben Zeit (vom J. 1526) sind auch ein Paar in Oel gemalte Portraits von vorzüglichem Werthe vorhanden.
59. Das eine derselben befindet sich in der Gallerie des Belvedere zu Wien und stellt einen Nürnberger, Johann Kleeberger, dar. Es ist ein blasser männlicher Kopf mit grossen schwarzen Augen, eigenthümlich schön, und nur die Nase von etwas kleinlicher Form. Die Schatten haben leider einen stark grau-
60. lichen Ton. — Das andre Bild befindet sich im Besitz der Holzschuher'schen Familie zu Nürnberg und ist das Portrait eines Ahnherrn dieser Familie, des Hieronymus Holzschuher, im Alter von 57 Jahren gemalt. Der Ausdruck dieses Kopfes ist höchst edel und würdig, das Auge leuchtend; das Ganze, trotz des weissen Haares, höchst jünglingskräftig. Auch dies

Digitized by Google

Bild ist im Wesentlichen noch in Dürer's dünner lasurartiger Manier gemalt, aber bewunderungswürdig durchgeführt; es zeigt die vollkommenste Modellirung bei der leichtesten Handhabung der Farben. Es ist jedenfalls das schönste unter allen Portraits unseres Meisters und lässt es deutlich erkennen, wie er die Natur im günstigsten Momente aufzufassen und mit unwiderstehlichster Kraft darzustellen wusste.

Dasselbe Jahr, in welchem diese Portraits entstanden 61.
(1526), bezeichnet endlich auch noch die beiden zusammengehörigen Bilder mit den vier lebensgrossen Gestalten der Apostel Johannes und Petrus, Marcus und Paulus, in der Münchner Gallerie, Dürer's grossartigstes Werk, das letzte von Bedeutung, welches er geschaffen. Dasselbe wurde, wie es mit Gewissheit erwiesen ist *), von Dürer selbst dem Rathe seiner Vaterstadt als ein Gedächtniss seiner künstlerischen Wirksamkeit, zugleich aber auch als eine ernste, fortdauernde Mahnung in jener sturmbewegten Zeit, verehrt; im siebzehnten Jahrhundert wurde es jedoch dem Kurfürsten Maximilian I. von Baiern überlassen, die von Dürer selbst herrührenden Unterschriften der Bilder, welche bei einem katholischen Fürsten Anstoss erregen durften, abgetrennt und den (übrigens vortrefflichen) Kopieen, welche für den Verlust der Originale entschädigen sollten, angefügt. So befinden sich letztere gegenwärtig noch auf der Burg von Nürnberg. 62.
— Diese Gemälde sind aus den tiefsten Gedanken, welche dazumal den Geist des Meisters bewegten, hervorgegangen und mit der überzeugendsten Kraft und Vollendung der Darstellung ausgeführt; sie bilden das erste vollendete Kunstwerk, welches der Protestantismus hervorgebracht hat. Wie die Unterschriften, aus den Briefen und Evangelien jener Apostel entnommen, eindringliche Warnungen enthalten, nicht von dem Worte Gottes zu weichen und den Lehren der falschen Propheten nicht zu glauben, so stehen auch die Gestalten selbst als die festen und getreuen Hüter der heiligen Schrift, die

*) Heller, a. a. O. S. 205.

Digitized by Google

sie in den Händen tragen, da. Zugleich ist es eine alte Tradition, die bis zu Dürer's Lebzeiten hinanreicht *), dass in diesen Gestalten die vier Temperamente dargestellt seien. Auch dieser Umstand, der durch die Gemälde selbst bestätigt wird und der, für den ersten Anblick, auf einer willkührlichen Combination zu beruhen scheint, dient gerade zu einer tieferen Durchführung jenes Gedankens und zu einer ergreifenderen Individualisirung der Gestalten; er zeigt es, wie eine jede menschliche Gemüthsbeschaffenheit zum Dienste des göttlichen Wortes berufen ist. So sehen wir auf dem ersten Bilde die nach innen gerichtete Thätigkeit des Geistes, den Beginn jenes Hüteramtes der Schrift, das eigentliche Studium derselben. Johannes, der vorn steht, hält das geöffnete Buch in seinen Händen; seine hohe Stirn, sein ganzes Gesicht trägt das Gepräge tiefer, strengforschender Gedanken; es ist das melancholische Gemüth, welches in die Tiefen der Forschung hinabsteigt. Petrus, hinter ihm, bückt sich über das Buch und schaut ernst auf dessen Inhalt, ein greiser Kopf, voll beschaulicher Ruhe, — das phlegmatische Gemüth, welches den Gedanken in stiller Ueberlegung zu verarbeiten hat. Auf dem zweiten Bilde stellt sich uns die Richtung nach aussen, das Verhältniss der gewonnenen Ueberzeugung zum Leben, dar. Marcus, im Hintergrunde, ist der Sanguiniker; offen blickt er umher, er scheint lebhaft und eindringlich zu sprechen und den Zuhörer zu gleichem Gewinn, wie ihm aus den Worten der Schrift zu Theil geworden, aufzufordern. Paulus dagegen, im Vorgrunde des Bildes, hält Buch und Schwert in den Händen; er blickt zürnend und streng über die Schulter hinaus; er ist bereit, das Wort zu vertheidigen und die Schänder desselben mit dem Schwerte der Kraft Gottes zu vernichten. Er ist der Repräsentant des cholerischen Temperamentes. — Und nun, welche meisterhafte Vollendung der Ausführung, wie sie nur einem Gegenstande von so erhabenem Inhalte angemessen sein konnte! Welche Würde und Hoheit in diesen,

*) Neudörffer (Nachrichten von den vornehmsten Künstlern Nürnberg's, Nürnb. 1828), in den Notizen über Dürer.

Digitized by Google

so verschiedenartig charakteristischen Köpfen! Welche Einfalt und Majestät in diesen Linien der Gewandung; welche erhabene, statuarische Ruhe in diesen Bewegungen! Hier ist nichts Störendes mehr, kein kleinlicher eckiger Bruch der Falten, kein willkührlich phantastischer Zug in den Gesichtern oder auch nur im Fall der Haare. Ebenso ist auch die Farbe höchst vollendet und von kräftigster Naturwahrheit und Wärme. Von jenem bunten Lasiren, jenem scharfen Bezeichnen der Formen ist fast keine Spur mehr, sondern überall ein freier, gediegener, pastoser Auftrag. Wahrlich, der Meister durfte nach der Vollendung dieses Werkes sein Auge schliessen, denn er hatte das Ziel der Kunst erreicht; hier steht er den grössten Meistern, welche die Geschichte der Kunst kennt, ebenbürtig zur Seite*).

Im J. 1528 starb Albrecht Dürer. Mir ist kein Werk
von vorzüglicher Bedeutung bekannt, welches er nach dem 63.
eben besprochenen ausgeführt hätte. Sein im Holzschnitt vorhandenes Portrait vom J. 1527 zeigt ihn streng und ernst, wie sein Alter und die inhaltschwere Zeit es mit sich bringen mussten, abgethan von dem heiteren Tand seiner Lockenfülle, der ihm früher, wie sich aus seinen Bildern und manchen aufbehaltenen Scherzen ergiebt, so viel werth gewesen war. Mit derjenigen Höhe aber, wozu er in seinem letzten Meisterbilde die deutsche Kunst emporgeführt hatte, war es auf lange Zeit vorbei**). —

---

*) Unter den Handzeichnungen der Sammlung des Erzherzog Carl von Oestreich befindet sich ein Gewandstudium zu der Figur des Paulus, welches bereits mit dem J. 1523 bezeichnet ist. Schon dies, und ebenso drei andre grossartig gewandete Gestalten von demselben Jahre (ebenfalls in der genannten Sammlung), ist merkwürdig schön gearbeitet. Man sieht also, dass Dürer schon unmittelbar nach der niederländischen Reise bestrebt war, seine capriciöse Manier im Faltenwurfe zu verlassen und sich einer grossartigeren, edleren, mehr auf die Erscheinung der Natur begründeten Durchführung zu befleissigen.

**) Es dürfte auffallen, dass ich manch ein Gemälde, welches in den angeführten Gallerieen Dürer's Namen trägt, in der obigen Ueber-

Digitized by Google

§. 28. Dürer's Schüler und Nachfolger fassten im Allgemeinen, wie diese Erscheinung sich mannigfach auch in andren Schulen wiederholt, mehr die äusseren Manieren seiner Darstellungsweise, vornehmlich die eigenthümlichen Motive seiner Zeichnung, auf, ohne von dem tiefen Geiste des Meisters sonderlich häufig ergriffen zu werden. Doch hat eben jene phantastische Richtung auch unter ihnen einzelne wundersame Blüthen getrieben. Die meisten dieser Künstler sind, wie Dürer selbst, gleichzeitig als Maler und Kupferstecher bekannt, sowie auch viele ihrer Zeichnungen im Holzschnitt vorhanden sind.

Einer der anziehendsten Schüler ist Hans von Kulmbach (eigentlich Hans Wagner), der aus der Schule des Jacob Walch zu Dürer gekommen war. Auch in ihm lebt ein eigenthümlich phantastisches Element, das sich besonders im Ausdruck der Köpfe zeigt, aber zumeist edel und grossartig erscheint. Sonst hat er freilich in der Technik viel Handwerksmässiges; Stoffbezeichnung z. B. fehlt ganz. Unter sei-
2. nen zahlreichen, zu Nürnberg vorhandenen Gemälden sind vornehmlich zwei Tafeln in der Moritzkapelle zu bemerken, zwei Seitenstücke mit heiligen Figuren, von denen besonders
3. das eine eigenthümlich grandios ist. In der Sebalduskirche zu Nürnberg befindet sich ein merkwürdiges grosses Gemälde, welches H. v. Kulmbach nach einer Zeichnung Dürer's ausgeführt hat. Es besteht aus 3 Tafeln; in der Mitte sieht man eine thronende Maria mit dem Kinde und mit musicirenden Engelchen, zu deren Seiten die heil. Katharina und die heil. Barbara stehen; männliche Heilige und die Figur des knieenden Donators (Lorenz Tucher) auf den Seitengemälden. Es

---

sicht nicht genannt habe. Doch ist nicht allen Bildertaufen zu trauen. Die grosse Kreuztragung der Münchner Gallerie z. B. (No. 907) lässt weder in der Technik, noch im Ausdrucke Dürer's Hand erkennen; es ist ein flau modernes Bild, und nur zwei oder drei Gewandfalten erinnern an Dürer's Grossartigkeit.— Was in italienischen Gallerieen Dürer's Namen führt, hat im Allgemeinen die Präsumtion gegen sich.

Digitized by Google

ist ein schönes würdiges Bild und nur in der Farbe etwas trockner als andre dieses Künstlers. Verschiedene Bilder von ihm, von schöner leuchtender Wirkung und mit liebenswürdigen Einzelheiten besitzt die Schleissheimer Gallerie. Auch 4.
das Städel'sche Institut zu Frankfurt a. M. besitzt ein treffli- 5.
ches Altarbild von H. v. Kulmbach; und namentlich finden sich im Kloster Heilsbronn, zwischen Anspach und Nürnberg, höchst 6.
anziehende Gemälde mit heiligen Gestalten von seiner Hand. —

Heinrich Aldegrever ist im Ganzen weniger bedeutend. Doch besitzt die Berliner Gallerie von ihm ein sehr 7.
bemerkenswerthes Bild, eine Darstellung des jüngsten Gerichtes. Höchst grandios ist hier die obere Gruppe des Bildes, Christus mit Maria und dem Täufer Johannes, in deren Gewändern der Sturm des Gerichtes saust; trefflich sind auch die Engel mit den Posaunen und die phantastischen Teufelgestalten über den Verdammten. Die Schaaren der (nackten) Auferstandenen sind zwar sehr trocken gemalt, doch hat ihre feierlich gemessene Bewegung ebenfalls etwas Grossartiges. Auch die Heiligen im Vorgrunde sind würdige Gestalten. Andre Bilder dieses Künstlers, wie deren zum Beispiel in der k. k. Gallerie zu Wien vorhanden sind, haben häufig etwas 8.
unangenehm Manierirtes; oder sie sind, wie z. B. ein Paar kleine Scenen aus der Geschichte des barmherzigen Samari- 9.
ters in der Schleissheimer Gallerie, wie illuminirte Kupferstiche behandelt, sauber in der Ausführung, aber unbedeutend in Bezug auf innerliches Gefühl. Einen ähnlichen Charakter haben seine kleinen Kupferstiche. In der Münchner Gallerie 10.
werden ihm ein Paar treffliche Portraits zugeschrieben, welche leicht und warm gemalt sind. Ein ähnlich tüchtiges Jünglingsportrait von ihm sah ich auch in der Lichtenstein'schen Gal- 11.
lerie zu Wien. —

Bilder von Hans Scheuffelin sind mannigfach und in bedeutender Anzahl verbreitet. Dies ist ein tüchtiger, gewandter Handwerker, der sich ganz leidlich in die Manier des Meisters hineingearbeitet hat und ziemlich das leistet, was in solcher Beziehung verlangt werden kann. Wo es sich um

Digitized by Google

tiefere Auffassung handelt, da reicht er freilich nicht aus.
Seine trockene Färbung ist bekannt. Unter seinen in Nürn-
12. berg vorhandenen Gemälden schien mir vornehmlich eine heil.
Brigitta in der Moritzkapelle bemerkenswerth, ein Bild, das
sehr artig, selbst grossartig und sauber gemalt ist. Sodann
eine Verspottung Christi auf der Burg, vom J. 1517, ein le-
13. benvolles Bild von sehr grossen Dimensionen, mit Leimfarbe
gemalt und leider im Einzelnen beschädigt. Ein kleines figu-
14. renreiches Gemälde, ebendaselbst, die Geschichte der Judith
darstellend, erinnert in Etwas an Scheuffelin's genialeren Mit-
15. schüler Altdorfer. Die Gemälde, welche Scheuffelin in seiner
Vaterstadt Nördlingen ausgeführt hat, sind mir unbekannt; in
ihnen soll sich eine freiere Eigenthümlichkeit entwickeln. —
16. In Nördlingen trat ein schwacher Nachahmer seiner und der
Dürer'schen Manieren, Sebastian Deig, auf, wie sich aus
den Bildern dieses Künstlers in der Moritzkapelle zu Nürn-
berg und in der Schleissheimer Gallerie ergiebt. —
17. Bartholomäus Beham ist wenig ansprechend; seine
Bilder zeigen eine wilde, manierirt phantastische Nachahmung
des Dürer'schen Styles. Doch ist er zuweilen, namentlich in
den Köpfen einzelner Figuren, nicht ohne Leben, wie z. B.
in einem Bilde der Schleissheimer Gallerie vom J. 1530, wel-
ches die Auferweckung einer todten Frau durch das heilige
18. Kreuz darstellt. — Von Hans Sebald Beham, einem Ver-
wandten des vorigen, ist mir kein Gemälde bekannt. Seine
kleinen Kupferstiche sind nicht sonderlich bedeutend, doch hat
er in denjenigen, welche die Geschichte des verlornen Soh-
nes behandeln, einfache artige Blättchen geliefert. —
19. Unstreitig der bedeutendste und eigenthümlichste unter
Dürer's sämmtlichen Schülern und Nachfolgern ist Albrecht
Altdorfer. Er hat das phantastische Element der Zeit mit
der reichsten und liebenswürdigsten Poesie erfasst und zu ei-
ner Blüthe der Romantik entfaltet, wie es wiederum in ähnli-
cher Weise bei keinem andren Künstler gefunden wird. Er

---

§. 28, 15. Vergl. Tübinger Kunstblatt, 1820, No. 17.

Digitized by Google

weiss seinen Darstellungen insgemein einen so eigenthümlich mährchenhaften Reiz zu geben, er breitet vor dem Auge des Beschauers eine solche Fülle wundersamer Naturanschauungen aus, dass man sich gern diesem magischen Kreise hingiebt und auf dem Wege zur höchsten Vollendung gern unter diesen holden Träumen ausruht. Altdorfers Hauptwerk befindet 20.
sich unter den Bildern der Schleissheimer Gallerie. „Es stellt den Sieg Alexanders des Grossen über den Darius dar; das Kostüm im Charakter der Gegenwart, ritterlich, wie in den Gedichten des Mittelalters; Mann und Ross in Panzer und Eisen, vergoldete oder gestickte Wappenröcke, die Stacheln an der Stirn der Rosse, die blinkenden Lanzen und Bügel, die Mannichfaltigkeit der Waffen, dies alles bildet eine unbeschreibliche Pracht und Fülle. Nirgends ist Blut und Ekel, oder hin und wieder geworfene Glieder und Verzerrungen; nur im äussersten Vorgrunde, wenn man ihn sehr genau betrachtet, erblickt man unter den Füssen der von beiden Seiten grade auf einander einrennenden Ritterschaaren, und den Hufen ihrer Streitrosse, mehrere Reihen von Leichen dicht zusammenliegen, wie in einem Gewebe; gleichsam der Grundteppich zu dieser Welt von Krieg und Waffen, von glänzendem Eisen und noch hellerem Ruhm und Ritterthum. Eine kleine Welt ist es in der That, auf wenigen Quadratfussen; unzählig und unermesslich sind die Heerschaaren, welche von allen Seiten gegen einander strömen, und auch die Aussicht im Hintergrunde führt ins ganz Unermessliche. Es ist das Weltmeer, hohe Felsenreihen, eine Klippeninsel dazwischen, ferne Kriegsschiffe und ganze Schaaren von Schiffen; links dann der untergehende Mond, rechts die aufgehende Sonne, beide durch Wolkenhöhlen hindurchleuchtend; ein eben so deutliches als grosses Sinnbild der dargestellten Geschichte. Die Kriegsschaaren sind übrigens in Reih und Glied geordnet,

---

§. 28, 20. Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland. II, S. 407 f. (Wenn ich nicht irre, nach F. Schlegel's Bericht.)

Digitized by Google

ganz ohne alle die wunderbaren Stellungen und Gegensätze und Verzerrungen, welche man sonst in den sogenannten Schlachtstücken findet; wie wäre dies auch möglich bei dem unermesslichen Reichthum von Figuren? Es ist das Grade, Strenge, oder wenn man will, Steife des alten Styls. Charakter und Ausführung dagegen ist in diesen kleinen Figuren höchst meisterhaft und gründlich. Und welche Mannichfaltigkeit, welcher Ausdruck, nicht blos im Charakter der einzelnen Krieger, Ritter, sondern in den ganzen Schaaren selbst; hier ergiesst sich eine Reihe von schwarzen Bogenschützen mit der Wuth eines schwellenden Stromes vom Berge herab und immer andre und noch andre drängen sich nach; auf der andern Seite hoch oben am Felsen, in weiter Ferne, sieht man einen zerstreuten Haufen von schon Fliehenden in einem Hohlwege umwenden. Die Entscheidung und der Brennpunkt des Ganzen tritt aus der Mitte weit glänzend hervor. Alexander und Darius, beide in ganz goldner Rüstung strahlend; Alexander auf dem Bucephalus mit eingelegter Lanze allen den Seinigen weit zuvoreilend, und auf den fliehenden Darius eindringend, dessen Wagenführer schon auf die weissen Rosse gefallen ist, und der sich mit der Betrübniss eines besiegten Königs nach seinem Sieger umschaut." In Bezug auf das Landschaftliche dieses Bildes bemerke ich noch, dass dasselbe vollkommen den Werken gleichzeitiger Niederländer (des Patenier und Andrer) zur Seite steht, oder vielmehr diese noch an Wahrheit und Grossartigkeit übertrifft. Vortrefflich ist in dieser Beziehung namentlich ein Felsenberg in der Mitte des Bildes, mit schönen Waldabhängen; daran ein Schloss und ein Weg der emporführt; am Fuss des Berges eine Ruine, die seitwärts von der Sonne beleuchtet wird. Diese Ruine ist mit einem so feinen Gefühle für die Erscheinungen der Natur gemalt, dass allein schon ein Talent solcher Art den Künstler zu den meisterhaftesten Leistungen befähigt haben würde.

Gleichfalls von ausgezeichnetem Werthe ist ein zweites
21. Gemälde Altdorfer's in der Schleissheimer Gallerie. Dasselbe ist auf beiden Seiten bemalt. Die Vorderseite stellt die Ma-

Digitized by Google

donna mit dem Kinde dar. Maria ist eine anmuthvolle Figur mit edlen Linien der Gewandung und mit liebenswürdigem Ausdrucke des Gesichtes. Das Kind steht segnend auf ihrem Schoosse, im dünnen, durchsichtigen Hemdchen, und hält den Rosenkranz in der Hand. Umher ist ein grosser Chor lustig musicirender Engel, der sich in den Duft der Glorie verliert. Das Ganze schwebt, von Wolken getragen, über einer schön bebauten Gebirgslandschaft. Auf der Rückseite ist die Grabeshöhle Christi dargestellt. Die menschlichen Figuren, Christus, welcher der Magdalena erscheint, sind minder bedeutend und bilden mehr die Staffage zu der schönen phantastischen Morgenlandschaft, in die man durch die Höhle hinausblickt, und über der die Glutsonne steht.

Mit dem Monogramm und der Jahrzahl 1526 versehen, 22.
befindet sich ebendaselbst ein drittes Gemälde desselben Künstlers. Es stellt die Geschichte der keuschen Susanna dar und ist wiederum, in dem Garten mit dem Bade zur Linken und den mannigfachen Architekturen zur Rechten, eine ungemein reiche phantastische Composition, doch nicht ganz so bedeutend, wie die beiden vorigen. Im Einzelnen ist die Aussicht in die Landschaft vortrefflich, und höchst ergötzlich macht es sich, wie die beiden alten Sünder durchs Gebüsch herangekrochen kommen. — Die übrigen Bilder Altdorfer's in der 23.
Schleissheimer Gallerie, historische Compositionen, sind weniger anziehend und nur im Einzelnen in den landschaftlichen Gründen vortrefflich.

Die Moritzkapelle zu Nürnberg besitzt ebenfalls ein gu- 24.
tes Bild von der Hand unsres Künstlers. Es stellt mehrere Leute dar, welche beschäftigt sind, den Leichnam des heil. Quirinus aus dem Wasser zu ziehen, und bildet eine wohlgeordnete Genre-Scene. Die dichten Uferweiden des Flusses geben hier wiederum ein Beispiel seines eigenthümlichen Sinnes für Auffassung der Natur. Höchst phantastisch ist das Licht der untergehenden Sonne, — Gold, mit roth abgestuften Wolkenkreisen umgeben. — Auf der Burg zu Nürnberg ist 25.
von ihm eine zierlich effektvolle Kreuzigung Christi vorhan-

Digitized by Google

26. den. — Auch die Wiener Gallerieen, besonders die k. k. Gal-
lerie des Belvedere, besitzen treffliche Bilder von **Altdorfer**.
In der Lichtenstein'schen Gallerie ist von ihm eine schöne Ma-
donna mit dem Kinde und Engeln vom J. 1511 vorhanden.

Altdorfer's Kupferstiche stehen seinen Gemälden in Anmuth
und Zartheit nicht nach. —

Ein so bedeutendes und eigenthümliches Meisterwerk wie
Altdorfers Alexanderschlacht, musste zugleich mannigfache Nach-
folge hervorrufen. So befindet sich in der Münchner Gallerie
27. ein Gemälde von Martin Fésele (um 1530), welches
die Belagerung Roms unter Porsenna darstellt. Dies ist
eine Composition von demselben Reichthum, die Gestalten
eben so fein und geschmackvoll, wie auf Altdorfers Bilde;
doch hat es nicht die Poesie des letzteren. Ein zweites Ge-
28. mälde desselben Künstlers, in der Schleissheimer Gallerie,
Cäsar's Eroberung der Stadt Alexia in Frankreich, ist
ungleich weniger bedeutend. — Ebenso ist auch das Bild ei-
29. nes andern Künstlers der Zeit, Georg Brew, den Sieg des
Scipio über Hannibal zu Zama darstellend, in der Münchner
Gallerie, nur eine mittelmässige Nachahmung Altdorfer's; die
Composition ist höchst überfüllt, ohne Sonderung der Mas-
sen, und die Ausführung des Einzelnen hart. —

Georg Pens ging, nachdem er sich in Dürer's Schule
gebildet hatte, nach Italien, in die Schule des Raphael. So
ist ein sehr bedeutender Unterschied zwischen seinen frühe-
30. ren und seinen späteren Arbeiten. In der k. k. Gallerie zu
Wien befindet sich von ihm das Gemälde einer Kreuzigung
Christi mit kleinen Figuren, das sehr sauber und mit anmuth-
voller Ermässigung der nürnbergischen Manier gemalt ist. —
31. Eine andre Darstellung der Kreuzigung, in der Augsburger
Gallerie, ein Altarbild mit Flügeln, ebenfalls noch aus der
früheren Zeit, ist dagegen beträchtlich befangener gehalten. —
32. Ein heil. Hieronymus, in der Moritzkapelle zu Nürnberg, zeigt
einen tüchtig gemalten und durchgebildeten nachdenklich alten
Kopf. — Zur Richtung der italienischen Kunst gehören ein
Paar Bilder der Münchner Gallerie, welche den Namen des

Digitized by Google

G. Pens führen: Eine Judith mit dem Haupte des Holofernes, 33. halbe Figur, nackt, — weich modellirt, aber hart in der Färbung. Sodann Venus und Amor, ein Bild von scharfer Zeich- 34. nung und fast italienischer Färbung.

Einen ausgezeichneten Rang nimmt Pens als Portraitmaler ein. Die Burg zu Nürnberg besitzt ein vorzügliches Bild 35. der Art. Im Berliner Museum befinden sich deren drei, die 36. auf gleiche Weise durch treffliche Anordnung, wie durch leichte, warme Farbe und freie Pinselführung ausgezeichnet sind. In zweien von diesen (II, No. 71, 72) waltet noch die deutsche Auffassungsweise vor, während das dritte (I, No. 295) mehr nach italienischer Art gemalt ist.

Unter den kleinen Kupferstichen des Georg Pens ist vor- 37. nehmlich die Reihenfolge der Blätter, welche die Geschichte des Tobias darstellen, durch ein schönes, liebenswürdiges Gefühl ausgezeichnet. Hier vereint sich die deutsche Schlichtheit und Naivetät der Auffassung mit jener höheren Anmuth, die als ein Erbtheil Raphaels zu betrachten ist, auf eine glückliche, ungesuchte Weise. —

Von Gemälden des Jacob Bink ist wenig bekannt. 38. Seine übrigen Werke tragen im Allgemeinen den Stempel der Schule, vereint ebenfalls schon mit den Einflüssen italienischer Kunst. —

Mathias Gruenewald gilt als ein vorzüglicher Nach- 39. ahmer Dürer's. Eine heilige Familie von seiner Hand, unter den Werken der Schleissheimer Gallerie, ist eine anmuthige Composition und rechtfertigt vollkommen diese Angabe. In der k. k. Gallerie zu Wien befindet sich von ihm ein trefflich 40. einfaches Portraitbild des Kaisers Maximilian und seiner Familie. — Von Gruenewald's Schüler, Hans Grimmer, be- 41. finden sich zwei vorzügliche Portraits in der Moritzkapelle zu Nürnberg, welche jedoch bereits gänzlich von der altdeut-

---

§. 28, 38. Neuere Untersuchungen über diesen Künstler in E. A. Hagen's Beschreibung der Domkirche zu Königsberg etc. 1833. S. 157 ff.

Digitized by Google

schen Darstellungsweise abweichen; sie entsprechen wesentlich dem Charakter, welchen die Bilder der gleichzeitigen holländischen Portraitmaler tragen.

§. 29. Hans Burgkmair war nicht Schüler Dürer's, wohl aber mit ihm nah befreundet. Auch bei diesem Künstler zeigt sich vorherrschend der Einfluss Dürer'scher Manieren, doch ist er nicht ohne eine eigenthümliche Würde. Gewisse Schärfen sind ihm, wie auch häufig den andren Künstlern der Zeit, eigen; ebenso fehlt es auch nicht an einzelnen Phantastereien. — Die zahlreichen, ihm zugeschriebenen Bilder
1. auf der Burg von Nürnberg erinnerten mich bedeutend an die Weise des Michael Wohlgemuth. Unter den, im Ganzen nicht sonderlichen Bildern Burgkmair's in der Moritzkapelle war
2. mir eins vom J. 1510 interessant: Maria, die unter einem Baume sitzt und dem Kinde eine Traube reicht. Maria und das Kind gruppiren sich hier vortrefflich und sind nicht ohne Anmuth; nur die Formen des Kindes sind unschön. Eine zierliche Landschaft bildet den Grund des Gemäldes. — Unter den Bildern desselben Künstlers in der Schleissheimer Gallerie ist vornehmlich ebenfalls Eins von hohem Werthe.
3. Es ist ein grosses Gemälde und stellt den Johannes auf der Insel Patmos dar. Drei Palmen stehen im Vorgrunde des Bildes; zwischen ihnen Johannes, der halb knieend, halb emporschauend zur Erscheinung der Maria, zu schreiben im Begriff ist. Umher eine südliche Vegetation und allerlei Gethier, Vögel, Hasen u. s. w. Das Ganze erinnert an Altdorfer und bildet ein anmuthvolles Waldmährchen. Ausserdem sind in der Schleissheimer Gallerie noch andre bemerkenswerthe Bilder von Burgkmair's Hand vorhanden. Unter diesen führe
4. ich namentlich das Portrait des Dr. Joh. Geiller von Kaisersburg, vom J. 1510, an, das hart und streng, aber mit lebendigem Charakter gemalt ist. Ebenso sind auch die von ihm
5. herrührenden Portraits des Herzogs Wilhelm von Baiern und seiner Gemahlin in der Münchner Gallerie streng und scharf, aber in einfacher Sauberkeit gemalt. — Die öffentliche Galle-

Digitized by Google

rie von Augsburg und die dortige St. Annenkirche besitzen 6.
gleichfalls bedeutende Gemälde von Burgkmair; im Ostchore 7.
der genannten Kirche befindet sich u. a. von ihm eine Höllenfahrt Christi mit allerlei abenteuerlichen Teufeleien. —

Von Johannes Aquila sind in der k. k. Gallerie zu 8.
Wien zwei Scenen aus dem Leben der Maria vorhanden, die ein bestimmtes Eingehen auf Dürer'sche Motive, zugleich aber auch, wie es scheint, Erinnerungen an den schlichten Adel und die Milde der Bilder des Martin Schön erkennen lassen. —

Ein andrer Zeitgenoss Albrecht Dürers, Hans Baldung 9.
Grün, der im Elsass und Breisgau malte, ist ungleich weniger anziehend. Seine historischen Gemälde haben etwas von der nürnbergischen Auffassungsweise, aber sie sind von kalter, trockner Farbe, und die Richtung aufs Phantastische äussert sich in ihnen nur in einer, oft unangenehm übertriebenen Charakteristik. In Portraitbildern ist er ziemlich schwach.
Das Berliner Museum, die Moritzkapelle zu Nürnberg und 10.
die Schleissheimer Gallerie geben hiefür mannigfache Belege.

B. Sächsische Schulen.

§. 30. Der Richtung des Albrecht Dürer und seiner Schule zur Seite steht die sächsische Schule, deren Hauptmeister Lucas Cranach ist. Von Leistungen etwaniger Vorgänger dieses Künstlers ist wenig bekannt; doch finden sich einige Werke, die (wie auch diejenigen, welche früheren Entwickelungsperioden angehören — §. 7, 4, 5, 9. §. 13, 3.) auf eine weitere Verbreitung der Kunst in Sachsen und den benachbarten Gegenden zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts schliessen lassen. Als ein sehr interessantes Werk, wel- 1.
ches noch dem 15ten Jahrhundert anzugehören scheint, ist hier der Hauptaltar in der Moritzkirche zu Halle anzuführen: ein Schrein mit holzgeschnitzten Figuren und mit dreidoppelten Flügelthüren, welche sämmtlich, aussen und innen, mit lebensgrossen Heiligen bemalt sind. In den Hauptlinien der Gewandung, besonders bei den weiblichen Gestalten, findet

Digitized by Google

man in diesen Gemälden sogar noch eine Erinnerung an die eigenthümlich grossen, oft weichen Linien des germanischen Styles; im Einzelnen treten jedoch die Motive der späteren Zeit ein. In den schönen stillen Gesichtern der Heiligen, namentlich der Weiber, in der besonderen nationellen Form der Köpfe, in der etwas geschlitzten Form der Augen, kündigt sich übrigens ein eigenthümlich gebildeter Meister an; die Technik ist zwar noch streng, die Zeichnung scharf, doch fehlt es im Einzelnen nicht an genügender Durchbildung und
2. Modellirung. — Nicht minder anziehend ist der Schmuck des Hochaltares im Dome zu Brandenburg, ebenfalls ein Schrein mit Holzstatuen und mit gemalten Heiligenfiguren auf den Flügelthüren, vom Jahre 1518. Letztere wiederum sind grossartig feierliche Gestalten, in einem edlen würdigen Style gezeichnet, mit einer leichten, geistreich andeutenden Praktik gemalt, zugleich aber die einzelnen Köpfe mit grosser Sicherheit modellirt. Einige dieser Köpfe tragen das Gepräge einer ernsten, tief gemüthvollen Charakteristik, in andern herrscht mehr jener Hauch einer eigenthümlich weichen Milde, welcher den vorzüglichsten Leistungen des germanischen Styles eigen zu sein pflegt; und wie ferner einzelne Figuren in ihrer Gesammt-Erscheinung an Albrecht Dürer's grossartige Linien erinnern, so findet man in andern Einzelheiten, vornehmlich in der Behandlung der Stoffe, zugleich Anklänge an die Manier des Lucas Cranach. In Gemässheit dieser letzteren, mehr das Aeusserliche der Bilder betreffenden Umstände hat man dieselben bereits, obgleich irriger Weise, dem Cranach selbst zugeschrieben *)

3. Die Meister der ebengenannten Gemälde sind nicht bekannt. Dagegen ist noch ein drittes Werk anzuführen, auf welchem sich der Verfertiger, Johann Raphon von Eim-

§. 30, 2. Fiorillo, a. a. O. II, 193.
*) Heller, Leben Lucas Cranachs, S. 186.
§. 30, 3. J. G. Büsching: Reise durch einige Münster und Kirchen des nördlichen Deutschlands, S. 249. — Vergl. Fiorillo, a. a. O. II, S. 37.

Digitized by Google

beck, genannt hat; es ist ein Gemälde vom J. 1508, im Chore des Domes von Halberstadt befindlich, auf dem Mittelbilde die Kreuzigung Christi, auf den innern Flächen der Seitenbilder die Verkündigung, die Anbetung der Könige, die Anbetung der Hirten und die Darstellung im Tempel, auf den äusseren die Gestalten heiliger Personen enthaltend. In den allgemeinen Beziehungen möchte dies Bild etwa den Leistungen der Nürnberger Schule zur Seite zu stellen sein; die Composition des Mittelbildes ist etwas überladen: die Köpfe sind in Bezug auf Kraft und Individualität ausgezeichnet, minder in Bezug auf inneres Leben, wie sich solches im momentanen Ausdrucke zeigt. — Ausser den genannten wird ein Werk desselben Künstlers bereits vom J. 1499 angeführt.

§. 31. Diese und ähnliche Bestrebungen wurden jedoch durch die ausgebreitete Thätigkeit Lucas Cranach des älteren, der durch ein langes Leben und äussere glückliche Verhältnisse begünstigt war, in Schatten gestellt. Lucas Cranach war im J. 1472 zu Cronach im Bambergischen geboren und starb im J. 1553 zu Wittenberg. Sein Familienname war Sunder (nicht, wie fälschlich angegeben wird: Müller); den Beinamen führt er von seinem Geburtsorte. Er trat früh in die Dienste des sächsischen Kurfürstenhauses und ward Hofmaler der drei Kurfürsten Friedrich des Weisen, Johann des Beständigen und Friedrich des Grossmüthigen; mit ersterem wallfahrtete er im Jahre 1493 nach dem gelobten Lande, letzteren begleitete er nach der unglücklichen Schlacht bei Mühlberg (1547) in sein fünfjähriges Gefängniss und half die Sorgen des Kerkers durch treues Gespräch und heitere Bilder verscheuchen. Im J. 1533 ward er zum Bürgermeister von Wittenberg ernannt und stand fortwährend im vertrautesten Verhältniss zu den grossen Reformatoren der Kirche, namentlich zu Luther; die Heirath des letzteren mit der Katharina von Bora kam vornehmlich durch seine Bemühungen zu Stande.

---

§. 31. Joseph Heller: Lucas Cranachs Leben und Werke. Bamberg 1821.

Digitized by Google

2. Cranach hat in seinen Gemälden Vieles mit der Richtung Dürer's gemein, vornehmlich was die einfach unbefangene Auffassung der Natur und die schlichte, etwas dünne Behandlungsweise bei übrigens kräftiger Färbung anbetrifft; doch tritt bei ihm an die Stelle jenes tiefsinnigen Ernstes und grossartiger Kraft mehr eine naive, kindliche Heiterkeit und eine weichere, fast schüchterne Anmuth; jenes Element des Phantastischen hat bei ihm im Einzelnen die lieblichsten mährchenhaften Blüthen hervorgetrieben.

Seine Werke sind mannigfach, vornehmlich in den sächsischen Gegenden, zerstreut; hier sollen nur einige der interessantesten namhaft gemacht werden. Zunächst die grösseren
3. Bilder heiligen Inhalts, meist Altarwerke. Ein Werk aus Cranachs früherer Zeit, dergleichen nicht häufig gefunden werden, befindet sich über dem Altar der Kirche zu Tempelhof bei Berlin. Es ist mit der Jahrzahl 1506 versehen und stellt auf dem Mittelbilde das Martyrthum der heil. Katharina, auf den Flügelbildern die Gestalten einzelner weiblicher Heiligen dar. Das Gemälde steht in Bezug auf kräftige Färbung den späteren Werken des Meisters nach, zeichnet sich jedoch bereits durch treffliche, lebendig individuelle Köpfe aus.

4. Wittenberg besitzt ein Paar bedeutende Werke von Cranach. Auf dem Rathhause befindet sich von ihm eine grosse Darstellung der zehn Gebote, vom J. 1516, die im Ganzen zwar seinen späteren Werken ebenfalls noch nicht gleich steht, doch bereits durch eine energische Farbe und präcise Behandlung anzieht; zu bemerken sind hier die fabelhaften Teufelgestalten, die sich bei den Uebertretern der Gebote be-
5. finden. — Zu den vorzüglicheren Altarwerken Cranach's gehört dasjenige, welches den Hauptaltar der Stadtkirche von Wittenberg schmückt. Das Mittelbild stellt das heil. Abendmahl dar, eigenthümlich angeordnet, indem die Jünger um eine

---

§. 31, 4. 5. Schadow: Wittenbergs Denkmäler der Bildnerei, Baukunst und Malerei etc. Wittenb. 1825 (Mit vielen Abbildungen). S. 94 f., S. 105 ff. — T. 8, 13—16.

Digitized by Google

kreisrunde Tafel umhersitzen, mit verschiedenartig charakteristischen Köpfen. Auf dem rechten Flügelbilde ist die heil. Handlung der Taufe dargestellt, welche Melanchthon im Beisein eines Assistenten und dreier Pathen verrichtet; im Vorgrunde eine Gruppe geputzter Frauen als Zuschauerinnen, das Ganze nicht ohne eine eigenthümliche Gemüthlichkeit. Der linke Flügel ist die Beichte, bedeutender als das vorige Bild. In dem Beichtiger erblickt man das Portrait des Bugenhagen; mit strenger Würde entsündigt er einen knieend Reuigen (einen Bürger) mit dem Schlüssel in der Rechten, indem er zugleich einen andern, der mehr mit Uebermuth als mit Reue sich angenähert hatte (einen Krieger), und dessen Hände gefesselt bleiben, mit dem Schlüssel in der Linken zurückweist. Als Untersatzbild ein viertes Gemälde mit kleineren Figuren: in der Mitte das Bild des Gekreuzigten, auf der einen Seite eine Kanzel, von der herab Luther predigt, gegenüber eine anmuthig naive Gruppe zuhörender Mädchen und Frauen mit Kindern, und tiefer im Bilde eine nicht minder vortreffliche Gruppe ernster Männer und Jünglinge. — Das ganze Werk enthält demnach eine Darstellung der vornehmsten Handlungen der protestantischen Kirche und zugleich ein Andenken an die verehrtesten Lehrer der heiligen Schrift; es ist, neben jenen Apostelbildern von Dürer (§. 27, 6[1]), — wenn freilich der Ausführung nach keineswegs von ähnlicher Bedeutsamkeit, doch als eins der sinnreichsten und gedankenvollsten Erzeugnisse der neuen Glaubensrichtung zu betrachten.

Sehr trefflich ist ferner das Altarwerk, welches sich auf 6.
dem Hauptaltare, im Schiff des Domes von Meissen befindet. Das Mittelbild zerfällt in drei Abtheilungen: zuoberst die Kreuzigung Christi, darunter (in symbolischer Beziehung) das Opfer Isaaks und das Wunder mit der ehernen Schlange; das Opfer Isaaks ist eine höchst grossartige Composition, wie man sie in der That nicht häufig bei Cranach findet, — daneben der Stifter des Bildes, ebenfalls eins seiner vorzüglichsten Portraits. Auf den inneren Seiten der Flügelbilder ist in

sechs Abtheilungen die Geschichte der Auffindung des heil. Kreuzes dargestellt, auf den Aussenseiten derselben Christus mit der Dornenkrone und Maria; dazu noch zwei Flügel mit den Symbolen der Evangelisten. Diese sämmtlichen Flügelbilder, zwar ebenfalls von grossem Werthe, scheinen in mehrfachen Bezügen die Hand des jüngeren Cranach zu verrathen, der seinem Vater in späterer Zeit bei der Ausführung bedeutender Werke zur Hand zu gehen pflegte.

7. Ein grosses Altarwerk in der Stadtkirche zu Weimar stellt auf dem Mittelbilde den gekreuzigten Heiland dar, Johannes der Täufer, Cranach und Luther auf der einen Seite stehend, auf der andern der Erlöser als Sieger über Tod und Teufel; auf den Seitenflügeln die Bildnisse der Familie Kurfürst Friedrich's des Grossmüthigen. Dies Bild gehört der späteren Zeit des Künstlers an; im Einzelnen ebenfalls vortrefflich, zeichnet es sich besonders durch die Schönheit der Portraitfiguren aus, unter denen besonders das Bildniss Luthers ein Meisterwerk ersten Ranges ist.

8. Um nicht durch die Aufzählung mannigfach gleichartiger Werke zu ermüden, möge hier nur noch eine Reihenfolge von Gemälden aus der Passionsgeschichte Christi in der Gemälde-Gallerie des k. Schlosses zu Berlin, erwähnt werden, in denen wiederum jenes, bei andern Künstlern der Zeit berührte Streben nach übertriebener Charakteristik hervortritt. Sie sind aus der Zeit von 1537 und 1538. Eine Kreuztragung, ein äusserst lebenvolles Bild, die Schergen und Zuschauer mit trefflich gemalten, energischen Köpfen, und ebenso eine Geisselung sind unter diesen Bildern namentlich hervorzuheben.

9. Die drei Bilder aus der Leidensgeschichte Christi, die sich im Berliner Museum befinden, gehören, wie es scheint, zu derselben Folge.

In einigen kleineren Bildern heiligen Inhalts zeigt sich vornehmlich Cranachs Richtung zum Anmuthigen in ihrer

---

§. 31, 7. H. Meyer: Ueber die Altar-Gemälde von Lucas Cranach in der Stadtkirche zu Weimar.

Digitized by Google

schönsten Entwickelung, seltner zugleich die eben bespro-
chene Neigung zu übertriebener Charakteristik. Beides ver-
eint, in der Darstellung der angeklagten Ehebrecherin, die 10.
sich in der Moritzkapelle zu Nürnberg befindet; hier ist Chri-
stus von sehr mildem, liebevollem Ausdrucke, die Ankläger
dagegen von äusserst rohem bestialischem Charakter. Wieder-
holungen des Bildes, mit einzelnen Veränderungen, kommen
mehrfach vor, in der Schleissheimer Gallerie, in der Gallerie 11.
Esterhazy zu Wien, u. s. w. — Ungleich anziehender jedoch
ist die Darstellung Christi, welcher die Kinder segnet, die 12.
Cranach ebenfalls mehrfach, in verschiedener Weise gemalt
hat. Eins der schönsten Exemplare dieser Darstellung befin-
det sich in der Wenzelkirche zu Naumburg; was den Zauber
der Unschuld, der naiven Grazie und tiefsten Gemüthlichkeit
anbetrifft, so möchte dies Bild vielleicht von keiner andern
Leistung des Meisters übertroffen werden. Ein zweites Bild 13.
desselben Inhalts sieht man in der St. Annenkirche zu Augs-
burg, ein drittes im Besitz der Familie von Holzhausen zu 14.
Frankfurt a. M., u. s. w.; auf letzterem Bilde sind Luther
und seine Frau als Kinder dargestellt. — Hieher gehören
auch verschiedene kleine Bilder Cranach's mit Darstellungen 15.
der heil. Familie, wie sich z. B. ein sehr anmuthiges Bild der
Art, vom J. 1504 in der Gallerie Sciarra zu Rom, ein andres
im Besitz des Hrn. Campe zu Nürnberg befindet.

Aber auch bei Cranach hat, wie bereits angedeutet wurde,
die allgemeine Richtung der Zeit aufs Phantastische eine ei-
genthümlich selbständige Ausbildung erlangt, und erscheint
dann mit allem Zauber, welchen die Poesie der Mährchenwelt
zu bieten vermag, geschmückt. Unter den Werken der Art 16.
war mir besonders ein kleines Bild interessant, welches sich
unter den Gemälden des „gothischen Hauses" im Park zu
Wörlitz befand und im dortigen Kataloge, nicht ganz passend,
als „der Ritter am Scheidewege" bezeichnet war. Man sieht
auf dem Bilde einen stahlgepanzerten Ritter, der sinnend auf
einem Steine sitzt, und vor ihm drei nackte Jungfrauen, wel-
che farbige Schleier um ihre Hüften tragen, das Haupt mit

Digitized by Google

Hut, Netz und Ketten geschmückt. Zwischen den Jungfrauen und dem Ritter steht ein Greis in goldglänzendem Harnisch, den Helm mit Schnäbeln und Flügeln verziert, die Füsse von den Knieen an entblösst, indem er mit seltsam diabolischem Hohn auf jenen herabschaut. Im Hintergrunde ein felsiges Gebirge. Ich glaubte in dem Bilde einen Moment aus der alten Geschichte des Tannenhäusers, der zu dem Venusberge
17. verlockt ward, zu erkennen. — Ein andres reiches Mährchenbild, dazu das alte Testament den Stoff hergegeben, befindet sich in der öffentlichen Gallerie zu Augsburg. Man sieht hier Delila, in einem schönen Garten sitzend, und den Simson, der als ein stolzer Ritter mit reichen Goldschienen angethan ist und, den Eselskinnbacken in der Hand, in ihrem Schoosse schläft. Sie schneidet ihm mit einer zierlichen Scheere die Haare ab. Im Walde schleichen wohlgerüstet die Philister heran; zur Seite ist eine schöne, reiche Aussicht. — Sehr
18. anziehend ist ferner ein kleines Bild der Gemälde-Gallerie des Berliner Museums, welches Apollo und Diana im Walde vorzustellen scheint. Beide sind nackt. Apollo, ein bärtiger Mann mit Pfeil und Bogen, ist zwar, wie gewöhnlich Cranach's männliche Figuren der Art, nicht sonderlich bedeutend. Diana dagegen, die in einer zierlich naiven Stellung auf dem Rücken eines stattlichen Hirsches sitzt, hat einen eigenthümlichen Liebreiz; es ist die jungfräuliche Königin des Waldes, die der Jäger zur einsamen Mittagsstunde zuweilen an heimlicher Stätte erblickt; ein phantastischer Nachklang verschollener Gebilde des Alterthums.

19. Aehnliche Gestalten hat Cranach mannigfach darzustellen beliebt, vornehmlich Venusbilder, denen man nicht selten in den Gemälde-Gallerieen begegnet; doch hat er hier, besonders wenn es grosse Figuren, und diese in ruhiger Stellung begriffen, sind, nicht selten seine eigenthümliche Richtung verlassen und sich in ein Feld gewagt, zu dessen Vollendung venetianische Technik und venetianische Glut nothwendig wa-
20. ren. Eins der ansprechendsten Bilder dieser Art befindet sich in der Gallerie des k. Schlosses zu Berlin. Es ist eine

Digitized by Google

nackte Venus, die an einem Springbrunnen liegt, eine sehr anmuthige Gestalt in zierlichsten Formen und von feiner, sauberer Ausführung; den Hintergrund des Gemäldes bildet eine reiche Landschaft.

Endlich möge unter den Bildern dieser Richtung noch eine höchst eigenthümliche Composition Cranach's in der Gal- 21.
lerie des Berliner Museums, den Brunnen der Jugend darstellend, angeführt werden. Es ist ein weites Bassin, von Stufen umgeben und mit einem reich geschmückten Springbrunnen in der Mitte. Auf der einen Seite, wo das Land steinig und unfruchtbar ist, werden eine Menge alter Weiber auf Wagen, Pferden, Karren u. s. w. herangeschleppt und mühsam in's Wasser hineingethan. Auf der andern Seite des Springbrunnens erscheinen sie als feine junge Mädchen, die im Wasser umherplätschern und allerlei zierlichen Unfug treiben. Daneben ist ein grosses Zelt, in das sie ein Herold höflich einladet und wo sie mit köstlichen Kleidern angethan werden. Dann ist auf einer fröhlichen Wiese ein Festmahl bereitet, und von da geht es zum Tanz; der bunte Reigen verliert sich ins Gebüsch. Die Männer leider sind nicht jung geworden und haben ihre grauen Bärte behalten. Das Bild ist vom Jahre 1546, dem vierundsiebzigsten des Meisters.

Als Portraitmaler nimmt Cranach eine bedeutende Stelle 22.
ein und zeichnet sich hier wiederum durch sein schlichtes, aufrichtiges Anschliessen an die Formen der Natur aus. Schon im Vorigen, bei Gelegenheit einzelner Altarblätter, sind einige seiner vortrefflichsten Portraitdarstellungen erwähnt worden. Als selbständige Gemälde findet man deren in verschiedenen Gallerieen, wie z. B. die Gallerie der Uffizien zu Florenz 23.
mehrere von vorzüglichem Werthe enthält, die bedeutendste Auswahl in der Gallerie des Berliner Museums; sehr schön, 24.
schlicht und würdig, so wie von trefflicher warmer Färbung ist unter diesen vornehmlich das Portrait des Herzogs Georg von Sachsen. Ein andres dieser Bilder ist eigenthümlich aufgefasst; es stellt den Kurfürsten von Mainz, Albrecht von Brandenburg als heiligen Hieronymus, in leuchtender Kardinals-

Digitized by Google

tracht dar, in fröhlicher Waldeseinsamkeit studirend, umgeben von allerlei schönen und edlen Thieren.

25. Auch als Thiermaler war Cranach seiner Zeit sehr berühmt; er wusste das mannigfache Gethier und Geflügel mit solcher Treue abzubilden, dass dergleichen oftmals zu Täu-
26. schungen und Scherzen Anlass gab. Ein treffliches Beispiel der Art hat er uns u. a. in den Zeichnungen jenes Gebetbuches in der Hofbibliothek von München hinterlassen, dessen vorderer Theil von Dürer (§. 27, 44.), der hintere von ihm mit Randverzierungen geschmückt ist. Cranach gefiel sich hier, die verschiedenartigsten Thiergruppen leicht mit der Feder zu entwerfen.

27. Es ist eine namhafte Anzahl von Holzschnitten Cranach'scher Compositionen aus seiner früheren Zeit, meist der heiligen Geschichte oder Legende angehörig, vorhanden. Auch hat er mehrere Portraits berühmter Zeitgenossen in Kupfer gestochen. —

Von der bedeutenden Einwirkung, die Cranach's künstlerische Thätigkeit auf seine Umgebungen ausgeübt und von der vielfachen Nachfolge, die sie hervorgerufen, giebt die grosse Anzahl von Gemälden ähnlichen Styles Zeugniss, die man in den sächsischen Gegenden zerstreut findet und die nicht selten für die Werke des Meisters gelten. Doch ist wenig von eigentlichen Schülern Cranachs bekannt. Der vorzüglichste
28. unter diesen war sein Sohn, Lucas Cranach der jüngere, der in seinen späteren Lebensjahren, wie früher der Vater, die Stelle des Bürgermeisters von Wittenberg bekleidete. Dieser Künstler scheint sich indess, wie nach seinem Vater, so zugleich nach Albrecht Dürer gebildet zu haben, wie sich dies aus verschiedenen Anklängen, bald an die Weise des einen, bald an die des andern, ergiebt; eigenthümlich aber ist ihm eine weiche Anmuth und Süssigkeit, die sich vornehmlich in

---

§. 31, 26. Lith. von Strixner: Des ältern Lucas Müllers, genannt Cranach, Handzeichnungen. Ein Nachtrag zu Albrecht Dürer's Christl. myth. Handz. München. 1818.

Digitized by Google

seinem blühenden (zuweilen nur etwas zu rosigen) Colorit ausspricht. Er ist einer derjenigen, die am längsten (er starb 1586) an der treuen Weise der alten Kunst ausgehalten haben, während seine Zeitgenossen schon fast sämmtlich einem fremden manierirten Einflusse zu folgen begannen.

Die Stadtkirche zu Wittenberg bewahrt mehrere Gemälde 29.
dieses Künstlers: Christus mit den beiden Schächern am Kreuz, zu den Füssen die knieende Familie des Stifters, ein treffliches Bild; — eine Geburt Christi, in der das Gebälk des Stalles mit einer Menge lustiger Engelknaben erfüllt ist; — die Bekehrung des Saulus, wenig bedeutend; — und eine eigenthümliche Darstellung, welche wiederum im nächsten Bezuge zu den kirchlichen Verhältnissen der Zeit steht. Es ist der Weinberg des Herrn, dessen eine Hälfte durch Personen der gesammten römischen Clerisei vernichtet wird, während auf der andern die sämmtlichen Helden der Reformation für das Gedeihen desselben beschäftigt sind; freilich eine Composition, in welcher das naiv Poetische der Darstellung die malerischen Verdienste bei Weitem überwiegt. — In der Stadt- 30.
kirche des nahe gelegenen Kemberg sind die inneren Flügelbilder des Altarwerkes ebenfalls von der Hand des jüngeren Cranach gemalt. — Eins seiner anziehendsten Bilder (wenigstens 31.
nehme ich durchaus keinen Anstoss, ihn als den Verfertiger desselben zu bezeichnen) befindet sich im Dome von Merseburg, an einem Pfeiler des Schiffes hängend; es ist eine Vermählung der heiligen Katharina und einzelne Heilige auf den Seitenflügeln. — Mehrere Tafeln, von derselben Hand wie das 32.
ebengenannte Gemälde, befinden sich im westlichen Chore des Domes von Naumburg. Zwei derselben, Flügelbilder, auf deren äusseren Seiten die Verkündigung, auf den inneren die Gestalten Christi mit der Dornenkrone und der Maria gemalt sind, gehören einem Altarschreine an, der früher mit Schnitzwerk gefüllt war; die übrigen bildeten zusammen ein andres

---

§. 31, 29. Schadow: Wittenbergs Denkmäler der Bildnerei, Baukunst und Malerei, S. 99 ff.; — T. 9—12.

Altarwerk: als Mittelbild die Bekehrung des Saulus mit kekken Ritterfiguren, auf einem drüber zu stellenden Bilde zwei treffliche Engel mit dem Schweisstuch, auf dem Untersatzstücke die Brustbilder der vier Kirchenlehrer, auf den Flügeln die Gestalten einzelner Heiligen. Leider sind diese Tafeln sämmtlich mehrfach beschädigt, doch noch von späteren Restaura-
33. tionen unberührt. — In der Moritzkapelle zu Nürnberg werden mehrere Bilder mit dem Namen des jüngeren Cranach bezeichnet, die wiederum entschieden dieselbe Hand zeigen. In einigen von diesen tritt auch jene phantastische Richtung der älteren Künstler hervor, namentlich in einer Darstellung des Sündenfalles, wo Tod und Teufel in seltsamer Wildheit hinter Adam herjagen; ähnlich auch in einem zweiten Bilde desselben Inhalts, welches jedoch durch zahlreiche Allegorieen,
34. einen mehr nüchternen Charakter gewonnen hat. — In der Bibliothek zu Weimar werden mehrere vorzügliche Portraitbilder des jüngeren Cranach vom J. 1561 aufbewahrt.

C. Holländische Schule.

§. 32. Neben den bishergenanten Meistern sind, in Bezug auf übereinstimmende Hauptrichtung, noch die Künstler zu erwähnen, die zu derselben Zeit in Holland auftraten. Der
1. erste von diesen ist Cornelius Engelbrechtsen (1468—1533) von Leyden. Das Hauptwerk dieses Künstlers, eins der wenigen, die von ihm auf unsre Tage gekommen sind, befindet sich im Stadthause von Leyden. Es ist ein Altargemälde, auf dem Mittelbilde die Kreuzigung Christi, in weiter Landschaft, mit vielen Nebengestalten; auf den Seitenbildern, in symbolischer Beziehung, das Opfer Abrahams und die Anbetung der ehernen Schlange; auf dem Untersatzbilde ein nackter männlicher Leichnam, aus dessen Leibe sich ein Baum erhebt (Christus als Baum des Lebens), daneben die knieenden Stifter. Das Gemälde ist von dunkler, kräftiger Farbe, aber glanzlos und wenig erfreulich; die Formen sind hart und dürr, die Bewe-

---

§. 32, 1. Schnaase: Niederländische Briefe, S. 66.

Digitized by Google

gungen heftig und eckig. Nur in der Frauengruppe neben der sinkenden Maria ist ein Ausdruck des Weichen und Rührenden, der vielleicht durch den Beiklang von Härte, den er zu überwinden hat, an Tiefe gewinnt. — In der Gemälde- 2. sammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel befindet sich von ihm ein Gemälde, welches den David mit der Bathseba darstellt.

Berühmter ist der Schüler des ebengenannten, **Lucas von** 3. **Leyden** (1494—1533). Im Allgemeinen, und namentlich in Bezug auf die äussere Behandlungsweise, dürfte dieser Künstler zunächst mit Albrecht Dürer zu vergleichen sein, doch finden sich bei ihm nur selten die grossartigen Züge des letzteren. Seine innerliche Richtung führte ihn mehr zur Auffassung des gemeinen Lebens, das er bald schlicht und naiv, bald in einer mehr zum Scurrilen sich neigenden Weise darstellt; überhaupt hat das phantastische Wesen der Zeit bei ihm bereits einen bizarren Charakter angenommen und nicht selten muss dieser die Stelle der eigentlichen Würde und Bedeutsamkeit seiner Gestalten vertreten. In solcher Art wenigstens erscheint Lucas von Leyden in den von ihm gefertigten Kupferstichen, die theils heilige Gestalten, theils Scenen des Volkslebens vorführen. — Gemälde seiner Hand sind höchst selten. Eins der bedeutendsten der Dimension nach, 4. sonst jedoch wenig anziehend, ist eine grosse Darstellung des jüngsten Gerichtes, im Stadthause zu Leyden befindlich, die jedoch leider durch Uebermalung so entstellt ist, dass wenig mehr als nur die Composition, als das Werk dieses Meisters gelten kann. Sie ist nach der alten Eintheilung angeordnet: auf dem Mittelbilde das Gericht selbst, auf den Flügelbildern Himmel und Hölle; die Compositionen auffallend dürftig und zerstreut, die Darstellung der himmlischen Freuden ungemein schaal und matt; in den Auferstandenen wenig mehr als sorgfältige Studien des Nackten, und nur im Einzelnen, namentlich auf der Höllenseite, Gestalten und Köpfe von bedeutsa-

---

§. 32, 4. Schnaase, a. a. O. S. 62.

Digitized by Google

mem Ausdrucke. Von grosser Würde, in Stellung und Gewandung, sind dagegen die beiden Gestalten der Heiligen, Petrus und Paulus, auf den Aussenseiten der Flügel. — Interessant ist ein kleines Bildchen im Besitz des Grafen Pembroke zu Wiltonhouse in England, eine Gesellschaft von Männern und Frauen am Spieltische vorstellend, in geistreichen,
5. etwas scharfen Zügen behandelt. — Ein schönes, fein gemaltes Gemälde vom J. 1522 befindet sich in der Gallerie von Schleissheim: Maria mit dem Kinde, die heil. Magdalena und ein anbetender Mann zu ihren Seiten. Ebendaselbst noch ein
6. andres Bild von drei Tafeln, in der Mitte die Anbetung der Könige, auf den Seiten die Geburt Christi und die Flucht nach Aegypten; auch dies Bild von sehr sauberer Ausführung und hier jenes phantastisch Bizarre nicht vorherrschend, sondern mit einer eigenen Würde vermählt; besonders das Seitenbild der Geburt Christi ist durch den zierlichen Effekt des Lichtes, das von dem Kinde ausgeht, anziehend. — Bei manchen Bildern die dem Lucas von Leyden zugeschrieben werden, ist diese Benennung sehr zweifelhaft. So namentlich bei
7. einem grossen Gemälde der ehem. Boisserée'schen Sammlung, einem Mittelbilde mit Flügeln, welches die Gestalten von sieben Heiligen enthält (St. Bartholomäus genannt). Diese Gestalten haben etwas Gesuchtes, Ueberzierliches, Capriciöses, was zwar in allgemeiner Beziehung dem Lucas verwandt ist, was hier aber vornehmlich in der zwar sauberen, aber sehr weichlichen Behandlungsweise des Nackten die Hand eines andern Künstlers anzukündigen scheint.

D. Oberdeutsche Schule.

1. §. 33. Eine eigenthümliche, und von den übrigen Richtungen der deutschen Kunst abweichende Schule hatte sich um den Beginn des sechzehnten Jahrhunderts in Ulm gebildet. Hier tritt jenes phantastische Element minder charakteristisch hervor, und eine eigenthümlich edle Milde, in verwandter Richtung mit Martin Schön und gewiss nicht ohne

Digitized by Google

Anregung von Seiten dieses Künstlers, bildet den Grundzug ihrer Kunst.

Einer der interessantesten Meister dieser Schule ist **Bartholomäus Zeitbloom**. Seine Werke zeigen ein bewusstes und im Einzelnen durch glücklichen Erfolg gekröntes Streben nach einer würdigen und bedeutsamen Erfassung des Gegenstandes, verbunden mit einem aufrichtigen Anschliessen an das Vorbild der Natur. Zwar sind die Formen des Körpers bei ihm noch ungelenk, Arme und Beine mager und steif; um desto schöner jedoch der Kopf, mit eben jenem Ausdrucke einer heiteren milden Gemüthsruhe. Dabei ist die Farbengebung kräftig und glänzend, die Carnation, bei aller Zartheit des Ausdruckes, frisch und derb. Eine namhafte Anzahl vorzüglicher Gemälde dieses Meisters befindet sich in der Samm- 3.
lung oberdeutscher Gemälde, welche Hr. Obertribunal-Prokurator Abel zu Stuttgart besitzt: vier ausdrucksvolle Brustbilder der lateinischen Kirchenväter (aus der Pfarrkirche zu Eschach bei Gaildorf stammend), die lebensgrossen Darstellungen der Verkündigung und der heil. Anna (ebendaher), und die kräftigen Bilder der Heiligen Georg und Florian (aus der Kirche zu Kilchberg bei Tübingen). Mehrere andre in der Sammlung des Hrn. Prof. von Hirscher zu Tübingen, 4.
darunter vornehmlich ein Kopf der heil. Anna durch vollendete Technik, höchste Anmuth und Würde des Ausdruckes ausgezeichnet ist. Noch andre in verschiedenen schwäbischen Orten, wie in der alten Kirche auf dem Heerberge bei Sulz- 5.
bach (eine Stunde von Gaildorf), zu Hundsholz bei dem Klo- 6.
ster Adelsberg, u. s. w. In der Moritzkapelle zu Nürnberg 7.
wird dem Zeitbloom das Bild einer heil. Ursula zugeschrieben, eine schlichte Gestalt von schöner statuarischer Würde, das Gesicht mit dem Ausdrucke entschiedener Frömmigkeit und nicht ohne Adel. — Von der ausgedehnten Wirksamkeit Zeitblooms geben ausserdem verschiedene Werke Zeugniss,

§. 33, 2—9. Obige Angaben verdanke ich grösstentheils der Mittheilung meines Freundes C. **Grüneisen** zu Stuttgart.

die als Arbeiten seiner Schule betrachtet werden müssen, na-
8. mentlich die des Hochaltars in der ehemaligen Klosterkirche von Blaubeuren; diese enthalten Scenen aus dem Leben Christi und Johannis des Täufers, von vorzüglichem Ausdruck in den Köpfen, frischer kräftiger Farbe, zwar noch alterthümlich in der Zeichnung der Figuren, doch mehr mager als steif. An dem Giebel derselben Klosterkirche, nach vorn, sieht man ein Wandgemälde Johannis des Täufers, colossal und von ei-
9. genthümlich grossartiger Wirkung. — Andre Gemälde der Ulmer Schule finden sich in der Stadtkirche zu Murrhardt (Darstellungen von Heiligen) und in der St. Urbanskirche zu Hall.

1. §. 34. Der vorzüglichste Künstler dieser Schule ist **Martin Schaffner**, dessen Blüthe in die zwanziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts fällt. Die grösste Anzahl von Gemälden seiner Hand befindet sich unter den Werken der Schleissheimer Gallerie. Vornehmlich vier unter diesen, welche aus
2. der Prälatur von Wettenhausen herstammen, sind als vorzügliche Arbeiten auszuzeichnen: die Verkündigung Mariä, die Darstellung im Tempel (vom J. 1524), die Ausgiessung des heil. Geistes und der Tod der Maria. Hier erscheint Martin Schaffner als ein milder, höchst liebenswürdiger Mann, voll innigen Gefühles und mit Sinn für zarte und edle Formen begabt, besonders in Rücksicht auf die Bildung der Köpfe. Nur seine Färbung, vornehmlich des Nackten, ist nicht bedeutend; sie ist eigen hell und leise graulich, ohne jedoch kalt zu sein. Vortrefflich ist besonders das letzte der genannten Gemälde; das Zurücksinken der Maria, die mit den Aposteln betend kniete (eine eigenthümlich sinnige Darstellung des Gegenstandes), und die verschiedenartige Theilnahme in den Köpfen der Apostel ist hier sehr glücklich ausgedrückt.
3. Eine andre Reihe von Bildern aus der Passionsgeschichte Christi, in derselben Gallerie, zeigt eine Behandlungsweise, die
4. sich mehr dem Genre anzunähern beginnt. — Noch ein bedeutendes Werk Schaffner's, vom J. 1521, befindet sich über dem Hauptaltare des Münsters von Ulm. Die Mitte dieses

Digitized by Google

Altarschmuckes bildet ein Holzschnitzwerk, welches die heilige Familie darstellt; die Flügel sind Gemälde von Schaffner's Hand, auf den inneren Seiten Familiengruppen aus der Verwandtschaft der Maria, auf den Aussenseiten verschiedene Heilige darstellend. In der Formenbildung bemerkt man hier etwas Rundes, was fast an italienische Kunst erinnert; die Köpfe sind von weichem Ausdrucke. Der Faltenwurf ist zuweilen noch eckig, aber grossartig und in längeren Massen gehalten. — Ein sehr vorzügliches weibliches Bildniss, ohne 5.
Zweifel von M. Schaffner, befindet sich (neben andren Werken älterer deutscher Schule) im Besitz des Grafen Leutrum zu Stuttgart.

§. 35. An die ebengenannten Künstler reiht sich wiederum einer der bedeutendsten Meister der gesammten deutschen Malerei an: Hans Holbein der jüngere (1498— 1.
1554), Sohn des obengenannten Künstlers gleichen Namens. Von Augsburg gebürtig, brachte er die frühere Zeit seines Lebens in Basel zu; hier scheint er frühzeitig die Eindrücke jener weichen, lebenvollen Auffassung der Natur, wie solche bei den Künstlern des südwestlichen Deutschlands verbreitet war, empfangen und demgemäss seine eigne Richtung ausgebildet zu haben. Dürftige Verhältnisse in der Heimath und die Eröffnung besserer Aussichten veranlassten ihn, im J. 1526 nach England zu gehen, wo er bald am Hofe König Heinrich's VIII. eine ehrenvolle Aufnahme fand und von diesem, wie von den Grossen des Reiches, mannigfach beschäftigt wurde. Er blieb dort bis an seinen Tod (er starb an der Pest), indem er die Heimath nur einige Male und auf kurze Zeit wiederbesuchte.

---

§. 35. Ulrich Hegner: Hans Holbein der jüngere, Berlin 1827. — C. Fr. v. Rumohr: Hans Holbein der jüngere, in seinem Verhältniss zum deutschen Formschnittwesen, Leipzig, 1836. — Dagegen Sotzmann, im Tüb. Kunstblatt, 1836, No. 30—32; — und C. Fr. v. Rumohr: Auf Veranlassung und in Erwiederung von Einwürfen eines Sachkundigen gegen die Schrift: Hans Holbein d. j. etc., Leipzig 1836. — *Chrétien de Mechel: Oeuvre de Jean Holbein ou Recueil de gravures d'après ses plus beaux ouvrages. Basle* 1780.

Digitized by Google

2. Holbein ist vornehmlich als Portraitmaler ausgezeichnet. Seine zahlreichen Bildnisse zeigen ein inniges, unbefangenes, höchst vollendetes Anschliessen an die Natur; sie sind durchweg in einer edlen Ruhe und Gemessenheit gehalten, und, wenn sie gleich in der sorgfältigen Behandlung aller Einzelnheiten mit ähnlichen Arbeiten seiner deutschen Zeitgenossen zu vergleichen sind, so stehen sie denselben doch in einer kräftigeren, wärmeren, mehr intensiven Färbung, in schönerer Fülle der Formen um ein Bedeutendes voran. Werke der Art, zum Theil von vorzüglichstem Werthe, findet man in allen grösseren Gallerieen, die reichste Auswahl in England. Hier sind, ausser vielen anderen, namentlich die schö-
3. nen Portraitbilder Holbein's im Schlosse Windsor bei London
4. und die in Longford Castle bei Salisbury befindlichen auszuzeichnen. Sehr interessant, als grössere Composition, ist ein
5. Gemälde Holbein's in der Barbers Hall zu London, welches Heinrich VIII. darstellt, der der Zunft der Chirurgen und Barbiere ihre neuen Statuten übergiebt; der König sitzt auf dem Throne und reicht sie den rechts knieenden funfzehn Chirurgen, drei andre knieen zur Linken. Die Köpfe in diesem Bilde sind alle vortrefflich; leider jedoch hat es etwas
6. gelitten. Ein ähnliches Gemälde befindet sich im Bridewell Hospital zu London.

Unter den Bildern der Art, die in deutschen Gallerieen aufbewahrt werden, ist das schönste und anziehendste ein Ge-
7. mälde der Dresdner Gallerie. Es stellt die Königin des Himmels, in einer Nische stehend, das Christkind auf ihrem Arme, dar, und zu ihren Seiten knieend die Familie des Bürgermeisters Jacob Meyer von Basel. Hier ist, mit der lebendigsten Naturwahrheit, die uns die knieenden Gestalten in vollkommener Gegenwart vorführt, zugleich Ernst und Sammlung und die Richtung des Gemüthes auf ein Höheres in schönstem Maasse verbunden; nicht bloss im Allgemeinen durch die Einführung göttlicher Wesen in den menschlichen Kreis, sondern insbesondere durch die Art und Weise, wie sich die heilige Jungfrau denen, die sie verehren, anschliesst, wie sie die

Digitized by Google

Stille und den heiligen Frieden, der in ihrem Antlitz und ihrer Gestalt, so wie in der kindlichen Geberde des Heilandes ausgesprochen ist, ihren Umgebungen thätig mitzutheilen scheint. Es liegt in dieser unmittelbaren Verbindung des Göttlichen mit dem Menschlichen, in dieser gegenseitigen Uebereinstimmung ein frommer, keuscher Ernst, wie ihn nur die
Kunst unserer Väter darzustellen vermochte. — Die Galle- 8.
rieen von Wien und Berlin, namentlich auch die Gallerie der Uffizien zu Florenz, besitzen ebenfalls sehr vorzügliche Por-
traitbilder von Holbein's Hand. — Aus seiner früheren Zeit 9.
befinden sich verschiedene Bildnisse in der öffentlichen Bibliothek zu Basel, unter denen sich besonders ein weibliches Portrait mit der Unterschrift „Lais corinthiaca“ auszeichnet.

Von historisch-kirchlichen Gemälden Holbein's ist nur
Weniges erhalten. Als Beispiel möge ein Altarbild im Mün- 10.
ster zu Freiburg im Breisgau angeführt werden, welches die Geburt Christi und die Anbetung der Könige, beides figurenreiche Compositionen und mit den Bildnissen der Stifter ver-
sehen, darstellt. — In der Bibliothek zu Basel befindet sich, 11.
auf acht verbundenen Tafeln geringerer Grösse gemalt, eine Darstellung der Passion Christi, deren einzelne Scenen durchweg in reicher Zusammensetzung, mannigfaltigem Leben und
äusserst fleissiger Vollendung ausgeführt sind. Ebendaselbst 12.
befinden sich noch zehn andre getuschte Zeichnungen der Passion von Holbeins Hand und von ähnlichem Werthe.

Bei jener vorherrschenden Richtung auf rein objektive Auffassung der Natur und auf ruhevolle, gemessene Darstellung sollte man bei Holbein am Wenigsten eine bedeutende Einwirkung jenes phantastischen Elementes der Zeit erwarten. Und doch ist gerade er einer von denen, welche dasselbe in seiner tiefsten Bedeutung erfasst und mit der ergreifendsten Poesie durchgebildet haben. Ich deute hier auf die Holz-
schnitte seines berühmten Todtentanzes. Denn auch in 13.
diesen Werken ist das Räthselhafte, das Träumerische, das Abenteuerliche, wozu die Phantasie in einseitigem Vorherrschen so leicht verlockt, überwunden und der Darstellung eines

Digitized by Google

höheren Zweckes untergeordnet. Freilich besteht dieser Zweck nicht in einer Erhebung und Verklärung des Irdischen, nicht in der Herausstellung allgemein gültiger Gesetze (der Gesetze der Schönheit), welche den wechselnden Formen des Lebens zu Grunde liegen; er fasst im Gegentheil nur das Aeussere, das Mangelhafte, Verkehrte des Irdischen auf und stellt dasselbe in seiner Werthlosigkeit und Nichtigkeit dar. Freilich ist es hier nicht ein holder Jüngling mit umgewandter Fackel, der dem Sterblichen naht, sondern ein phantastisches Gerippe, ein täppischer Kobold, der überall in Lust und Freude hineingreift, überall die Blüthe des Lebens an ihrer Wurzel abschneidet. Aber wiederum nur die tiefste Auffassung des Lebens vermochte den verwegenen Humor, die vernichtende Ironie zu erzeugen, welche in diesen Compositionen heraustritt; nur die freiste Anschauung irdischer Verhältnisse gab dieser abenteuerlichen Knochengestalt jenen schneidenden Hohn, mit dem sie die Geberden der Stolzen und Mächtigen nachäfft, jene dämonische Gewalt, mit der sie die in ihren Lüsten Versunkenen überfällt, jene skurrile Gemüthlichkeit, mit der sie sich des Armen und Nothleidenden annimmt. Mannigfach bereits vor Holbein, das ganze funfzehnte Jahrhundert hindurch und noch früher, sind in der deutschen Kunst Darstellungen des Todtentanzes, eben in Folge der allgemeinen phantastischen Richtung, beliebt gewesen; aber was hier nur als der Ausdruck eines dunklen, fast unbewussten Gefühles erscheint, ist von ihm mit tiefster Durchdringung der Aufgabe und mit höchster künstlerischer Kraft ausgeführt worden. —
14. Diese Holzschnitte, eine Folge von einigen und vierzig Blättern, bilden ein selbständiges Werk, dessen erste Ausgabe im J. 1538 erschien; zahlreiche spätere Ausgaben und Nachbildungen bezeugen die fortgesetzte Theilnahme für dasselbe. — An dies Werk schliessen sich noch verschiedene andre Holz-
15. schnitte Holbeins an, namentlich ein kleines Alphabet mit

---

§. 35, 14. *Les simulachres et historiees faces de la mort, autant elegamment pourtraictes, que artificiellement imaginées. A Lyon.*

Digitized by Google

Darstellungen des Todtentanzes, und zwei Blätter, auf denen 16.
Dolchscheiden, mit ähnlichen Figuren geschmückt, vorgebildet sind. Ausserdem ist noch eine bedeutende Anzahl Holbein'scher Holzschnitte vorhanden, welche Scenen der biblischen 17.
Geschichte zu ihrem Gegenstande haben. —

Bei den eigentlichen Nachfolgern Holbein's tritt das phantastische Element der Kunst, wie es scheint, nicht weiter hervor. Ihr Hauptverdienst besteht in Portraitbildern, in denen sie gleichfalls Vorzügliches geleistet haben. Die bedeutendsten dieser Künstler sind Hans Asper und Christoph Am- 18.
berger. Von letzterem finden sich ein Paar gute Portraits 19.
im Berliner Museum, und mehrere historische Darstellungen 20.
in der Moritzkapelle von Nürnberg, in der Münchner Gallerie, in der St. Annenkirche zu Augsburg, die als vorherrschendes Element eine weiche, im Einzelnen etwas schwache Gemüthlichkeit erkennen lassen. —

Neben Holbeins Darstellung des Todtentanzes ist noch eine zweite Darstellung desselben von seinem Zeitgenossen 21.
Nicolaus Manuel (gen. Deutsch, 1484—1530) von Bern anzuführen. Sie war auf der, nachmals abgebrochenen Mauer eines Dominikanerklosters zu Bern ausgeführt, ist jedoch noch in genauen Nachbildungen erhalten und durch lithographirte Umrisse *) bekannt. Auch hier ist eine grosse Fülle eigenthümlich geistreicher Motive enthalten. Manuel war ein bedeutender und geistreicher Anhänger der Reformation, und, wie er in einer namhaften Anzahl äusserst witziger Fastnachtsspiele die Missbräuche der katholischen Kirche zu verspotten wusste, so hat er auch verschiedene, meisterhaft entworfene 22.
Zeichnungen ähnlichen Inhalts hinterlassen. Als Beispiel möge nur eine derselben (im Besitz des Hrn. Grüneisen zu Stutt-

---

§. 35, 21. (S. Scheurer:) Leben Niklaus Manuels, Fänners der Stadt Bern. Bern 1742. — Von C. Grüneisen befindet sich ein umfassendes Werk über Manuel (auch für die allgemeinere Geschichte der deutschen, besonders der oberdeutschen Kunst wichtig) im Drucke.

*) Niklaus Manuels Todtentanz, lith. nach W. Stettler's Copien. Bern bei R. Haag u. Comp.

Digitized by Google

gart), welche die Auferstehung des Herrn darstellt, angeführt werden; die Hüter des Grabdeckels sind hier aber nicht römische Krieger, sondern Pfaffen und Mönche, welche mit ihren Dirnen umhersitzen und entsetzt beim Anblick des Heiligen auseinanderfahren.

E. Niederländische Meister und Künstler verwandter Richtung.

1. §. 36. Endlich ist es noch nöthig, einen Blick auf das Verhalten der belgischen Kunst, im Anfange und bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, zu werfen. Der mächtige Accord, welchen Hubert und Joh. van Eyck angeschlagen hatten, war im Rauschen des Jahrhunderts gemach verhallt; der liebevolle kindliche Sinn, mit dem sie und ihre Nachfolger die gesammte Welt der Erscheinungen in ihren Bildern wiedergespiegelt, war dem weiterstrebenden Geiste nicht mehr genügend. Auch hier drängte sich das Begehren hervor, den Menschen aus der ihn umgebenden Natur zu lösen, Individualität und Charakter des Einzelnen selbständig hervortreten zu lassen, Form und Organismus seiner Gestalt in lebendiger Harmonie zu entwickeln. Die Künstler dieser neuen Richtung gehören nicht mehr Flandern, sondern, dem grössten Theile nach, Brabant an.

2. An ihrer Spitze steht Quintin Messys von Antwerpen (gest. im J. 1529). Die Bildungsgeschichte dieses Künsters ist wenig bekannt; man weiss nur, dass er früher ein Grobschmied war und, um der Hand seiner Geliebten würdig zu werden, die Kunst der Malerei erlernte, angeblich ohne Lehrmeister.
3. Sein bedeutendstes Werk ist ein Altargemälde, früher in der Kathedrale, gegenwärtig in der Akademie von Antwerpen befindlich, dessen Anfertigung er im J. 1508 übernahm. Das Mittelbild stellt den Leichnam Christi nach der Abnahme vom Kreuze dar, wie er von seinen Freunden und den heiligen

---

§. 36, 3. Schnaase: Niederländische Briefe, S. 234 ff. — Hotho: Vorstudien für Leben und Kunst, S. 239 ff.

Digitized by Google

Frauen beweint wird; Maria, von tiefem Schmerz ergriffen, wird von Johannes unterstützt; zwei ehrwürdige Greise, Joseph von Arimathia und Nicodemus, halten den oberen Theil des Körpers und das Haupt des Herrn, während die heiligen Frauen seine Wunden salben; die Figuren fast Lebensgrösse, die Anordnung der Gruppen so, dass jede Gestalt möglichst vollständig und bedeutsam hervortritt. In dem rechten Flügelbilde sieht man das Haupt Johannis des Täufers auf der Tafel des Herodes und Spielleute auf erhöhter Tribune, komisch widrige Gesellen, welche die Tafelmusik machen. Das linke Flügelbild stellt Johannes den Evangelisten dar, der in Oel gesotten wird; daneben Henkersknechte, die mit brutalen Spässen das Feuer anschüren, andre Zuschauer disputirend u. s. w. Das Bild ist von hoher Vollendung und Wahrheit in der Ausführung, von tief bedeutsamer Entwickelung der einzelnen Charaktere, — ein höchst grossartiges Pathos, auf mannigfache Weise abgestuft, in den klagenden Gestalten des Mittelbildes; es würde in diesen Beziehungen den Werken des Leonardo da Vinci an die Seite zu stellen sein, wenn es die Ruhe und Schönheit in den Formen des letzteren erreichte, und wenn nicht im Gegentheil noch etwas Schroffes und Gewaltsames das Ringen des Künstlers zur Bewältigung seines Stoffes erkennen liesse.

In anderen Bildern, deren Gegenstand die pathetische Auffassung des vorigen ausschloss, erscheint Quintin weicher und entwickelt ein eigenthümlich heiteres frisches Leben. So in einer schönen Altartafel, welche sich in der Gemäldegalle- 4.
rie des Prinzen von Oranien zu Brüssel befindet: Maria mit dem Christkind im Arme, als Himmelskönigin auf dem halben Monde stehend und von Engeln umgeben; unter ihr sieben Gestalten mystischer Beziehung, theils des alten Testamentes, theils der Legende. — Aehnlich ein Altarblatt in der Peters- 5.
kirche zu Löwen (in einer Nebenkapelle des Chores), welches auf dem Mittelbilde Maria mit dem Kinde und die Personen der heil. Verwandtschaft, auf den Seitentafeln Scenen aus dem Leben der Eltern der Maria darstellt. — Aehnlich auch ein 6.

Digitized by Google

Gemälde des Berliner Museums: Maria auf dem Throne sitzend und das Christkind küssend. Vorn, auf einem Tischchen, sieht man hier Speisen, kunstreich gemalt, aber schon ein irdisches Bedürfniss andeutend, welches den älteren Meistern ebenso wie die lebendigere Bewegung des Ganzen fremd ist; doch ist die Arbeit des Thrones, besonders die durchschimmernden Achatsäulen und deren durchbrochene Goldkapitäle, wiederum ganz in der alten nachdenklichen Weise ausgeführt.

7. Im Palaste zu Windsor bei London befindet sich ein Gemälde Quintin's (die beiden Geizhälse genannt), dessen künstlerische Kraft und Bedeutung wesentlich in jenem Streben nach charaktervoller Auffassung begründet ist. Es stellt zwei Männer, hinter einem Tische sitzend, dar; der eine, beschäftigt, Geld zu zählen und die Summe in seinem Rechnungsbuche zu notiren, hat das Aussehen eines Kaufmanns; der andre, der jenem die Hand vertraulich über die Schulter legt und boshaft vergnüglich zum Beschauer herausblickt, scheint ihn so eben betrogen zu haben. Das Bild ist, in den Köpfen sowohl wie in dem mannigfachen Geräth des Comtoir-Zimmers, meisterhaft gemalt und ein merkwürdiges Beispiel des Ueberganges der Malerei von heiligen zu weltlichen Gegenständen. Es finden sich von demselben verschiedene Wiederholungen und Copien, auch freiere Nachbildungen (Geldwechsler mit Frauen u. dergl.) von späteren Künstlern.

8. Eine namhafte Schule scheint sich nicht an Quintin Messys angeschlossen zu haben. Nur sein Sohn Johann Messys ist als Schüler Quintin's, von dem sich Werke erhalten haben, bekannt; doch sind seine Bilder, sowohl in Rücksicht auf die reizlose Färbung als auf gemeinere Auffassung, wenig
9. interessant. Als Beispiel sind ein Paar Bilder Johann's in der Gemäldesammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel, ein Ecce-homo und eine Kreuztragung, anzuführen.

1. §. 37. Gleichzeitig mit Quintin Messys und bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts begegnen wir einer nicht unbedeutenden Anzahl niederländischer Künstler, die die Mängel

der alten Schule in andrer Weise auszugleichen suchten. Der Ruhm der grossen Meister Italiens war nach dem Norden gedrnngen, die reinere Schönheit ihrer Gestalten hatte dem Sinn ein neues Gebiet eröffnet; mit den neuen Erfahrungen, die sie bei ihren Studien in Italien gesammelt, durften die niederländischen Künstler hoffen, zu schöneren Resultaten zu gelangen. Man behielt das Gemüthvolle der alten Compositionsweise ohne ihre Härten und Unregelmässigkeiten bei, man bildete die Gestalten richtiger und voller, die Gruppen mehr übersichtlich und zierlich, und erreichte es allerdings, dem Auge mannigfach wohlgefällige Bilder vorzuführen. Aber mit der Naivetät der alten Darstellungen war auch zugleich ihr innerliches, geheimnissvoll ergreifendes Wesen verschwunden; und doch war man von ihnen noch nicht frei genug, besass man überhaupt nicht innerliche Kraft genug, um den tiefen Quell, aus dem jene vollendetere Richtung der italienischen Kunst hervordrang, zu ergründen. So entstand in der Mehrzahl dieser niederländischen Leistungen, trotz mancher äusseren Vervollkommnung, eine Leere des Gefühls, die von der grossartigen Kraft des Quintin Messys weit entfernt war, und die nur in vereinzelten Fällen, namentlich in den früheren Leistungen der Meister dieser Richtung, einem bedeutsameren Ernste zu weichen vermochte. Die vorzüglichsten Künstler dieser Zeit sind folgende.

Bernhard van Orley. Ein schönes Gemälde aus des 2.
Meisters früherer Zeit, da er noch mehr der vaterländischen Art und Weise und der eignen lebendigen Empfindung folgte, in dem Museum von Brüssel: der Leichnam des Erlösers von seinen Freunden und den Frauen beweint; tiefer Ausdruck des Schmerzes und Mitleides bei anmuthvoller Bildung der Köpfe. Auf den Flügelbildern eine grosse Anzahl von Portraits. — Fin sehr ähnliches Gemälde (ohne Flügelbilder) im 3.
Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. (dort Gio. Bellini genannt.) — Ein Gemälde der ehem. Boisserée'schen Gallerie: 4.
der h. Norbert, die Glaubensmeinungen des Ketzers Tanchlin widerlegend; sehr ausgezeichnete Köpfe, reiche italienische

Digitized by Google

5. Architektur. — Ein vortrefflich ausgeführtes weibliches Bildniss in der Gemäldesammlung des Prinzen von Oranien zu
6. Brüssel, in der Art des Andrea del Sarto. — Ein Gemälde aus der späteren Zeit des Künstlers in der Kirche St. Jacob zu Antwerpen: das jüngste Gericht, und auf den Flügelbildern Heilige nebst der Familie des Stifters darstellend. In den nackten Gestalten der Auferstandenen, die den Hauptraum des Mittelbildes einnehmen, erkennt man hier bereits, dass es dem Künstler wesentlich darum zu thun war, dem Auge des Beschauers schöne Formen in mannigfacher Entwickelung vor-
7. zuführen. — Vieles Andre von ihm in Gallerien zerstreut, Bedeutendes u. a. in der k. k. Gallerie des Belvedere zu Wien.

J o h a n n M a b u s e (oder Maubeuge, eigentlich: Gossaert).
8. Vorzügliche Bilder seiner früheren Zeit: eine Kreuzabnahme, mit einzelnen Heiligen auf den Flügelbildern, vom J. 1521,
9. im Besitz des Hrn. Solly zu London; — eine Darstellung der Dreieinigkeit mit den allegorischen Gestalten der Charitas und Pax, in der Sammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel, noch trefflich in Zeichnung und Ausdruck. — In späteren Werken manierirte Nachahmung der Italiener, wie z. B. in zwei gros-
10. sen Gemälden des Berliner Museums, Adam mit Eva, Neptun mit Amphitrite, die nur grosse nüchterne Aktfiguren enthalten. Andres in andren Gallerieen.

J o h a n n S c h o r e e l, eine Zeit lang Schüler des letzteren. Die vorzüglichsten Werke, welche man diesem Künstler beilegt, zeichnen sich, wenn auch minder durch geistreiche Entwickelung der Handlung, so doch durch eine grosse Weichheit und Zartheit in den Köpfen, sowie durch liebenswürdigen, milden Ausdruck vortheilhaft aus. Sie dürften als die schönsten Leistungen der in Rede stehenden Richtung zu
11. betrachten sein. Dahin gehören besonders: ein Altarbild im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M., auf dem mittleren Gemälde die Grablegung darstellend, auf dem einen Seitenbilde die h. Veronika mit dem leisen Ausdrucke eines tiefen innern Leidens, auf dem andern Joseph von Arimathia, ein trefflicher
12 kraftvoller Kopf; — ein Altargemälde in der ehem. Boisse-

Digitized by Google

ree'schen Sammlung: auf dem Mittelbilde der Tod der Maria, nicht ganz glücklich in der Composition und in der Gewandung sehr manierirt, aber ebenfalls mit einzelnen sehr schönen Köpfen; auf den Seitenbildern Heilige mit der Familie des Stifters, diese in sehr würdiger Anordnung und, namentlich die weiblichen Köpfe, vom grössten Liebreiz. — Ein Schüler des Schoreel war Anton Moor (Moro, More), von 13. dem man vortreffliche Portraitbilder, ganz in der schlichten Weise der alten Meister besitzt; ein schönes Bild der Art ist u. a. im Berliner Museum vorhanden.

Michael Coxcie (Coxis), Schüler des Bernhard van 14. Orley, nachmals des Raphael. Seiner trefflichen Kopie des Genter Altarbildes der Brüder van Eyck ist bereits gedacht (§. 16, 17.). In der Gemäldesammlung des Stadthauses zu 15. Löwen: Christus zwischen Petrus und Paulus, darüber einige Engel, zwar sehr beschädigt, doch entschiedene und glückliche Nachahmung Raphaels hierin ersichtlich. In andren Bildern, wie dergleichen z. B. in der Akademie von Antwerpen befindlich 16. sind, mehr Verbindung flandrischer und italienischer Manier.

Lancelot Blondeel. Im Berliner Museum: Maria mit 17. dem Kinde, auf reichem, barock verziertem Throne sitzend; das Kind schwach, die Mutter eine edle, milde Gestalt und, wenigstens in der Gesammtanordnung, noch mehr der alten Schule verwandt.

Martin Hemskerk (eigentlich: van Veen), Schüler des 18. Schoreel. In früheren Werken, deren eine namhafte Anzahl unter den Bildern der ehem. Boisserée'schen Gallerie enthalten ist, mehr der schlichteren gemüthvolleren Weise seines Lehrers verwandt; in späteren eine sehr manierirte Nachahmung italienischer Meister. U. a. m.

Den genannten Niederländern sind noch einige Künstler verwandter Richtung, aus den benachbarten Gegenden Deutschlands, anzuschliessen. Hieher gehört: Bartholomäus de 19. Bruyn aus Köln, ein trefflicher Meister dieser Zeit. Sein

---

§. 37, 19. Becker, im Museum 1836, No 50, S. 397, ff.

Digitized by Google

Hauptwerk sind die Gemälde vom Jahre 1536, die sich über dem Hochaltar von St. Victor zu Xanten befinden, Doppelflügel eines Reliquienschreines, auf beiden Seiten bemalt, auf denen zu äusserst die lebensgrossen Gestalten verschiedener Heiligen, sodann Begebenheiten aus dem Leben der Kaiserin Helena und das Martyrthum der thebaischen Legion, zu innerst mehrere Scenen aus dem Leiden Christi dargestellt sind. Zahlreiche, zum Theil auch vortreffliche Werke von de Bruyn befinden sich ausserdem unter den Gemälden der ehemaligen
20. Boisserée'schen Sammlung, des städtischen Museums und der Lyversberg'schen Gallerie zu Köln, u. s. w. Auch als Portraitmaler ist de Bruyn ausgezeichnet. — Sodann mehrere
21. tüchtige Meister der Künstlerfamilie **zum Ring** in Münster. Die vorzüglichsten derselben sind: **Ludger zum Ring** der ältere. Sein bedeutendstes Werk, vom J. 1538, ist im Besitz
22. des westphälischen Kunstvereins zu Münster. Es stellt Gott-Vater, von himmlischen Heerschaaren umgeben, als Rächer der Sünden, und Christus und Maria, fürbittend zu den Seiten des Stifters dar; es ist von grossartigem Ernst, obwohl ohne Anmuth in den Köpfen, und leider mannigfach verletzt; —
23. **Herrmann zum Ring**, der Sohn des vorigen, bedeutender als der Vater. Sein Hauptwerk, die Auferweckung des Lazarus im Dome zu Münster, ist ein Gemälde von reicher Composition, schöner Charakteristik und trefflicher Ausführung; es steht etwa den Arbeiten, welche man dem Schoreel beimisst, zur Seite.

1. §. 38. Bemerkenswerth ist endlich noch das erste selbständige Auftreten der landschaftlichen Kunst, welches in der niederländischen Schule um eben diese Zeit Statt fand. War schon früher die Landschaft in den Werken der Eyck'schen Schule als ein bedeutendes Element erschienen, so gingen nunmehr einzelne Künstler dahin über, dass sie dieselbe immer mehr hervortreten liessen und die in ihr vorgehende heilige Handlung, deren man noch nicht ganz zu entbehren wagte,

---

§. 37, 21-23. **Becker**, ebendas., 1837, No. 1.

Digitized by Google

mehr zur blossen Staffage des Bildes machten. Eigenthümlich ist dieser ersten Ausbildung der Landschaft noch eine grosse Ueberfülle an einzelnen Theilen, namentlich allerhand phantastischen Bergformen, die noch selten zu einem harmonischen Ganzen verbunden erscheinen und darin noch eine kindliche Lust am Bunten und Mannigfaltigen vorherrscht, wie denn auch die Ausführung bis in die tiefste Ferne hinaus, detaillirend und sorgfältig bezeichnend ist. Die bedeutendsten Künstler dieses Faches sind Joachim Patenier und Herri de 2.
Bles, die sich zugleich beide in ihren seltenen historischen Darstellungen den ebengenannten Künstlern anreihen. Die Gallerie des Berliner Museums enthält Belege für die ver- 3.
schiedenen Richtungen dieser Künstler, unter denen hier eine interessante Landschaft von Patenier als Beispiel angeführt werden mag: In der Mitte des Bildes, als malerischer Vereinigungspunkt des Ganzen, Maria mit dem Kinde, auf der Flucht rastend, um sie her eine weitgebreitete Aussicht; im Hintergrunde ein mächtiger Fels, dessen Haupt in die Wolken reicht und in dessen Kessel ein Kloster liegt, dahin eine Stiege emporführt; zu den Seiten des Felsens Dörfer mit mannigfach wohnlich zusammengebauten Häusern; zur Linken ferne Bergzüge, zur Rechten ein weites Flussthal mit einer Stadt, und der Horizont des Meeres; die Ferne in scharfer, blaugrüner Färbung.

Digitized by Google

Viertes Buch.

Die nordische Kunst unter dem Einfluss der italienischen.

Meister des sechzehnten Jahrhunderts.

§. 39. Mehrere der im Vorigen namhaft gemachten Meister, welche die heimische Compositionsweise durch das Studium italienischer Kunst zu verbessern bemüht waren, hatten in der späteren Zeit ihrer Wirksamkeit das Zwiespaltige einer solchen Verbindung erkannt und sich gänzlich der Nachahmung italienischer Malerei zugekehrt. Im weiteren Verlaufe des sechzehnten Jahrhunderts fand die letztere Richtung in immer ausgedehnterem Maasse statt. Und zwar wandte man sich zunächst ausschliesslich der florentinischen und römischen Schule zu, indem man hier dasjenige, was man in der Heimath vermisste: eine vollkommene und grossartige Entwickelung der Form, als charakteristische Eigenthümlichkeit bereits entwickelt vorfand. Doch gilt auch von diesen Nachahmern (und in noch stärkerem Maasse) dasselbe, was bereits bei den vorgenannten Künstlern gesagt ist, dass ihnen nemlich der innerliche, ethische Lebenspunkt, aus dem jene freiere Schönheit der grossen Meister Italiens hervorgegangen war, fremd blieb, dass sie in der Nachahmung äusserlicher Typen verharrten, dass das Ideal, zu dessen Höhe sie sich allerdings emporschwangen, nur als ein formelles, inhaltloses, innerlich

§. 39. Schnaase, Niederländische Briefe, S. 249 ff.

Digitized by Google

todtes zu betrachten ist. Nur in Portraitbildern, wo ein unmittelbares Anschliessen an das Leben und an die Natur geboten war, begegnen wir auch hier einzelnen vorzüglichen Leistungen. An sich hat also die Mehrzahl der Leistungen dieser Künstler keinen gültigen Werth; ihre Bedeutung für die Geschichte der Kunst besteht im Wesentlichen darin, dass sie ein Verbindungsglied zwischen den älteren Meistern und den grossen Schulen des siebzehnten Jahrhunderts ausmachen. Die Mehrzahl dieser Kunstleistungen finden wir bei den Niederländern; aber gerade sie entbehrten in dieser Zeit, in den gewaltigen Kämpfen mit der Uebermacht der Spanier begriffen, des nöthigen Grundes einer bestimmten, eigenthümlich ausgebildeten Nationalität, wie solche überall als Grund und Boden für das Gedeihen der Kunst erforderlich ist, und wie sie sich, eben in Folge jener Kämpfe, erst neu entwickeln sollte.

§. 40. Zu den Niederländern, welche sich am Frühsten ausschliesslich der italienischen Kunst zuwandten, gehört Lambert Lombard (eigentlich Lambert Sutermann, 1506—1560). 1.
Dieser Künstler ist noch der Anziehendste unter seinen gleichstrebenden Zeitgenossen; er wusste sich das Edle und Würdige der römischen Schule in einzelnen Fällen mit lebendigem Gefühle anzueignen. Da seine Gemälde aber etwas Schlichtes und Anspruchloses haben, so hat er nicht den Ruhm erlangt, wie die späteren. Von ihm ist unter andern im Berliner Museum ein anmuthiges, gefühlvolles Bild, eine 2.
Madonna, die das schlafende Kind in ihren Armen hält, vorhanden.

Der berühmte Schüler des Lombard, das eigentliche Haupt der gesammten künstlerischen Richtung der Zeit, war Franz Floris (eigentlich Franz de Vriendt, 1520 — 1570), den 3.
seine Zeitgenossen, in Bezug auf seine bedeutende Einwirkung auf die Kunst, als den „Laternenträger und Strassenmacher der niederländischen Kunst" bezeichneten, den sie sogar mit dem Ehrentitel des „flandrischen Raphael" belegten. Franz Floris hat dem Raphael und Michelangelo allerdings gewisse Aeusserlichkeiten der Zeichnung und Anordnung abgesehen,

Digitized by Google

auch weiss er dieselben mit einer eigenthümlich vornehmen Prätention vorzutragen; aber gerade, weil seine Werke bei dieser Prätention alles inneren Gehalts entbehren, weil sie durchaus hohl, nüchtern und geistlos sind, so machen sie, fast unter allen Productionen dieser Zeit, den widerwärtigsten Eindruck. Eins seiner unleidlichsten Werke (das seltsamer Weise lange für ein Bild des wirklichen Raphael gegolten hat)
4. befindet sich im Berliner Museum: Loth mit seinen beiden Töchtern; hier ist der ekelhafte Gegenstand, den es darstellt und der nur für die wüst leidenschaftliche Weise späterer italienischer Naturalisten geeignet sein möchte, mit vornehmster Kälte und Lüge vorgeführt. Eine bessere Uebereinstimmung zwischen Gegenstand und Darstellung findet man dage-
5. gen in einem Bilde der Gallerie von Sanssouci bei Potsdam, welches die Schönheit, eine nackte weibliche Gestalt, und hinter ihr den Tod darstellt; die hohle Prätention in der Gestalt des Lebens contrastirt in diesem Bilde auf eine wirksame Weise mit jenem dürren Knochengerippe. — Langweilige Götterfiguren von der Hand des Floris sieht man in verschiedenen Gallerieen. Sein berühmtestes Werk ist der Sturz
6. der bösen Engel, in der Akademie von Antwerpen, eine Sammlung wohlgezeichneter Aktstudien.

Floris bildete eine bedeutende Schule. Zu den Künstlern, die aus derselben hervorgegangen sind, gehören zunächst die Gebrüder Franck, unter denen vornehmlich Franz
7. Franck der ältere durch kräftige Färbung und die Abwesenheit affektirten Strebens bemerkenswerth ist. Seine bedeutendsten Bilder sind in der Akademie und im Dome von Antwerpen. Ihm ähnlich, vielleicht nur mehr manierirt, ist sein
8. Sohn Franz Franck der jüngere; ein nicht uninteressantes Bild dieses Künstlers ist der Kampf der Menschen und Thiere gegen den Tod, in der Gallerie von München. — Ein
9. andrer Schüler des Floris war Franz Pourbus der ältere, der als Portraitmaler, in schlichter und tüchtiger Auffassung des Lebens, eine bedeutende Stelle einnimmt. Seine Predigt des heiligen Aloysius unter vielem Volk, in der Akademie von

Digitized by Google

Antwerpen, zeichnet sich durch die Einführung von Portrait-
figuren vortheilhaft aus. Der Sohn dieses Künstlers, Franz
Pourbus der jüngere, war ebenfalls ein vorzüglicher Por- 10.
traitmaler. — Der bedeutendste Schüler des Floris war Mar-
tin de Vos (1520—1604), der sich nachmals in Venedig, 11.
nach der Weise des Tintoretto, ausbildete und, in der Rich-
tung der venetianischen Schule, ebenfalls in Etwas von dem
hohlen Ideale des Floris abging, indem er sich einer wärme-
ren, mehr naturgemässen Auffassung zuwandte. Ein Bild von
ihm, im Berliner Museum, stellt auf der einen Seite den auf- 12.
erstandenen Heiland dar, der seinen Jüngern am See Tiberias
erscheint, auf der andern Seite den Jonas, der in den Rachen
des Wallfisches geworfen wird; ein zwar bedeutend manierir-
tes Werk, jedoch bereits voll Leben und Affekt. Martin de
Vos bildete eine grosse Schule und wirkte durch diese in
mannigfacher Weise auf die Richtung seiner Zeit ein.

Andre Künstler der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahr- 13.
hunderts hielten jedoch mehr an der manierirten Nachahmung
der römischen Schule fest. Dahin gehören die Deutschen
Bartholomäus Spranger und Johann von Aachen, die
Niederländer Peter de Witte (genannt Candide), Carl
van Mander, Heinrich Goltzius u. a. m., deren zahlrei-
che Werke im Allgemeinen sehr wenig Erfreuliches zeigen.
Goltzius ist vornehmlich durch eine bedeutende Anzahl von
Kupferstichen bekannt. Van Mander hat sich durch Aufzeich-
nung biographischer und artistischer Notizen über seine Vor-
gänger im Bereiche der Kunst ein Verdienst erworben, wel-
ches seine eignen Leistungen im Fache der Malerei weit
übertrifft.

Die nächste Stufe nach de Vos nimmt Octavius van 14.
Veen (Otto Venius, 1556—1634) ein. Er bestrebt sich, den
Gestalten durch sorgfältigere Schattirung den Schein vollkom-
mener Rundung zu geben, sie besser zu modelliren und das
Ganze durch harmonische Vertheilung der lichten und dunk-
len Stellen mehr zu verschmelzen; doch steht er im geistigen
Ausdrucke, wenn man eine gewisse Tüchtigkeit der Auffassung,

Digitized by Google

in einzelnen Fällen wenigstens, ausnimmt, nicht eben höher als die aus der Schule des Floris hervorgegangenen Künstler. Bilder von ihm sind besonders in Brüssel und in Antwerpen vorhanden. Der Ruhm dieses Künstlers besteht darin, dass Rubens in seiner Schule gebildet wurde.

15. Andre Künstler seiner Zeit befolgten wiederum mehr venetianische Studien, die immer, bei vielfach manierirtem Wesen, als ein günstiges Element in ihren Kunstleistungen erscheinen. Dahin gehören besonders Heinrich van Balen und die Deutschen Christoph Schwarz und Johann Rotten-
16. hammer. Von letzterem befindet sich im Berliner Museum die Darstellung einer Amazonenschlacht, ein feuriges, leidenschaftlich bewegtes Bild, welches unter den Leistungen jener Zeit eine besondere Aufmerksamkeit verdienen dürfte. — Eine verwandte Richtung zeigt sich auch in den Werken des Cor-
17. nelius van Harlem (Corn. Cornelissen), der in seinen bessern Gemälden durch treffliche, warme und weiche Behandlung des Nackten vor seinen Zeitgenossen ausgezeichnet ist, wenn freilich auch bei ihm der belebende Geist, die sinnliche
18. Lust, vermisst wird. Die Gemäldegallerie des Museums und die des k. Schlosses zu Berlin besitzen mehrere Bilder seiner Hand.

19. Endlich ist hier noch Abraham Bloemaert zu erwähnen, der zwar ebenfalls als ein arger Manierist verrufen ist, der jedoch in einzelnen Werken ein glückliches Bestreben nach derber, kräftiger Auffassung der Natur zeigt. In diesem Betracht sind besonders die Bilder anzuführen, die von ihm im
20. Berliner Museum vorhanden sind. Das eine, die Anbetung der Hirten, ist ein Bild von energischer Lichtwirkung und mit
21. kräftigen Gestalten; das andre, von grossen Dimensionen, stellt eine heilige Familie dar und den Engel, welcher dem Joseph im Traume erscheint. Hier ist der Engel zwar wiederum eine sehr manierirte Gestalt (wie dergleichen für heilige Gegenstände einmal hergebracht war), der Joseph indess ungleich kräftiger und die Nebendinge mit glücklicher Naturnachahmung gemalt.

Digitized by Google

Fünftes Buch.

Nachblüthe der nordischen Kunst.

Meister des siebzehnten Jahrhunderts.

Vorbemerkung.

§. 41. Während in der nordischen Kunst alterthümliche Gewöhnung und neues Streben des Geistes noch ohne Vermittelung und gegenseitige Durchdringung nebeneinander standen, war die hohe Blüthe der italienischen Malerei vorübergegangen; — und wie die manieristischen Nachfolger der grossen Meister Italiens, so hatten auch die Niederländer und Deutschen, welche sich im weiteren Verlaufe des sechzehnten Jahrhunderts den Vorbildern italienischer Kunst zuwandten, nur die äusserlichen Vortheile derselben zu theilen vermocht. Diesseit, wie jenseit der Alpen war dies äusserliche Wesen, diese formelle Behandlung der Kunst hervorgetreten, als das Fundament des alten religiösen Sinnes verloren war, als Glaubenswirren, mannigfaches Begehren nach kirchlicher Reform, Kämpfe um innere und äussere Freiheit einen Zustand der Dinge herbeigeführt hatten, der für eine lebendige Fortbildung der Kunst nicht günstig sein konnte. Mit dem Beginn des siebzehnten Jahrhunderts hatten sich diese Elemente jedoch, wenigstens theilweise, auseinandergesetzt und einen neuen Boden für geistige Entwickelung bereitet. In Italien war, wie wir bereits früher (Band I, Buch VI.) kennen gelernt haben, in Folge dieser Verhältnisse eine Restauration der Kunst, ein

Digitized by Google

verständiges, schulgerechtes Anschliessen an die älteren Meister und daneben ein derber, zum Theil roher Naturalismus zu Tage gekommen; grossartig Neues, innerlich Bedeutendes war hier nicht in besonderem Maasse hervorgetreten. Anders jedoch im Norden, und zwar in den Niederlanden, wo jetzt die Kämpfe mit den Spaniern beendet und neue Elemente eines kräftigen, gesunden Volkslebens zur Entwickelung gediehen waren.

In den Werken der Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts tritt uns die Nachblüthe der Kunst, in einer selbständigen, im Ganzen sehr erfreulichen Weise entgegen. Die Richtung auf das Höchste und Gemeingültige, auf vollkommene, gereinigte Schönheit und Idealität ist hier zwar nicht mehr vorhanden; aber in der Breite, in freier, unabhängiger Behandlung und Würdigung des Einzelnen, wird mannigfach Bedeutendes und Neues gewonnen. Das Einzelleben des darzustellenden Individuums mit seinen Besonderheiten, seinen Interessen und Leidenschaften, der werkeltägliche Verkehr in seiner bunten Mannigfaltigkeit, die Natur in ihrem selbständigen Weben und Schaffen, der Ausdruck gemüthlicher Stimmung in den Spielen des Lichtes und der Farbe, endlich auch eine zierliche Technik, welche, ohne Anspruch auf tieferen Gehalt und somit ohne Lüge, wenigstens das Auge in heiterer Gaukelei ergötzt, — alle diese Elemente bilden sich jetzt in reichhaltigster Fülle aus. Wir betrachten dieselben nach den einzelnen Fächern, in die sie auseinander treten, als Historienmalerei, Genremalerei, Landschaft, Thiermalerei, Stillleben etc., — wobei jedoch zu beachten ist, dass mehrfach Uebergänge zwischen diesen einzelnen Fächern vorkommen und dass in verschiedenen Fällen die Classification mehr oder minder willkührlich sein muss.

Digitized by Google

Erster Abschnitt.

Historien-Malerei.

§. 42. Die niederländische Kunst des siebzehnten Jahrhunderts, und insbesondere die Historienmalerei, scheidet sich zunächst in zwei Richtungen, die zwar schon früher, jedoch nicht mit solcher Entschiedenheit, sichtbar gewesen waren. Die eine derselben ging von den spanischen Niederlanden, vornehmlich von Brabant aus, wo die katholische Kirche Siegerin, die Malerei mithin mehr im Dienste der Kirche geblieben war, und wo zugleich die neuen Bestrebungen noch auf gewisse Weise an das Studium der älteren classischen Meister Italiens angeknüpft wurden. Die andre Richtung, die in dem protestantischen Holland entstand, befolgte dagegen einen gänzlich unabhängigen Weg der Entwickelung. Neben beiden steht noch eine dritte Richtung der Historienmalerei, welche sich unmittelbar der Weise der italienischen Zeitgenossen, und zwar mehr der Naturalisten wie der Eklektiker, anschloss. Zu der letzteren gehören namentlich auch die wenigen Deutschen, welche in dieser Zeit, da in Deutschland die verheerenden Stürme und die Nachwehen des dreissigjährigen Krieges wütheten, zur Ausübung der Kunst Musse und Gelegenheit fanden.

A. Schule von Brabant.

§. 43. Der Begründer dieser Schule, der erste, welcher hier siegreich gegen die Manieristen der vorigen Periode auftrat, war Peter Paul Rubens. Auch bei ihm zwar zeigt 1.
sich, wie bei den ebengenannten, das Streben nach einer bestimmten Entwickelung der Formen; doch sind diese Formen nicht mehr willkührlich nach einem allgemeinen äusserlichen Schönheitsprincip gewählt, sondern es sind die einer derben kräftigen Natur, als in welchen die Absichten des Künstlers,

---

§. 43. Schnaase: Niederländische Briefe, S. 261 ff.

Digitized by Google

oder vielmehr die gemeinsame Richtung der Zeit, auf sinnliches Begehren, Affekt, Leidenschaft sich nur genügend aussprechen konnten. Aus eben diesem Grunde zeigen seine Compositionen stets eine vollkommen dramatische Durchbildung, sind die verschiedenen Charaktere stets bestimmt ausgesprochen und aufs Entschiedenste nüancirt, die einzelnen Individuen zu vollkommener Selbständigkeit und Unabhängigkeit ausgeprägt. Freilich fehlt dabei jene höhere Reinigung und Milde der grossen italienischen Meister: der Kothurn, der Rubens Gestalten adelt, besteht mehr nur in einem eigenthümlich vornehmen, festlichen Farbenrausche; es fehlt zuweilen selbst nicht an einem gewissen Wohlgefallen an gemeinen, unwürdigen Formen. Aber stets ist Rubens gross, wo ein entschiedenes Handeln, eine entschiedene Befähigung zur That, eine lebendige Empfindung auszudrücken waren; seine Gestalten durchdringt ein innerliches Licht, eine innerliche Kraft und Freude; es bricht aus ihnen der Glanz einer, wenn man will: sinnlichen Begeisterung hervor, der im Einzelnen auch mit den minder anziehenden Darstellungen versöhnt und der überall die Hand des Meisters von den Schülern, die ihm in der Ausführung behülflich waren und seine Weise sich anzueignen strebten, unterscheiden lässt.

2. Rubens war im J. 1577 zu Köln geboren, wo sich seine Eltern, auf der Flucht aus Antwerpen, aufhielten, wurde jedoch bald mit ihnen in ihre Heimath zurückgeführt und starb zu Antwerpen im J. 1640. Er erhielt eine gelehrte Bildung und erlernte die Malerei beim Octavius van Veen. In seinem drei und zwanzigsten Jahre ging er nach Italien und studirte daselbst, während eines siebenjährigen Aufenthalts, vornehmlich die Werke der venetianischen Meister, insbesondre des Tizian und Paolo Veronese, in denen er die meiste Uebereinstimmung mit seiner eignen Richtung fand. Nach seiner Rückkehr nach Antwerpen veranlassten ihn die zahlreichen Aufträge mit denen er heimgesucht ward, eine grosse Werkstatt und Schule zu eröffnen. Sein Leben war an äusseren Ehren reich; er ward von den Regenten seiner Heimath aus-

Digitized by Google

gezeichnet und machte als Gesandter, mit wichtigen Aufträgen versehen, mehrfach Reisen nach Spanien, England und Holland.

Unter den Gemälden von Rubens sind im Allgemeinen 3.
die aus seiner früheren Zeit, namentlich diejenigen, welche er in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr aus Italien anfertigte, die anziehenderen, indem sich zumeist in diesen seine Eigenthümlichkeit von der liebenswürdigsten Seite zeigt; in den späteren Werken ging er, um den zahllosen Anforderungen zu genügen, nicht nur zu einer flüchtigeren, minder sorgfältigen Behandlung über, sondern auch die Auffassung und Composition zeigen sich in diesen minder durchdacht und abgeschlossen; auch musste er in späterer Zeit seinen Gehülfen oft einen zu grossen Antheil an seinen Arbeiten gestatten.

Eins der bedeutendsten und trefflichsten unter denjenigen
Gemälden von Rubens, die unmittelbar nach seiner Heimkehr 4.
aus Italien entstanden, ist ein Altargemälde mit Flügeln, in der k. k. Gallerie zu Wien. Auf dem Mittelbilde ist Maria dargestellt, umgeben von vier heiligen Jungfrauen, indem sie dem heiligen Ildephonsus einen prächtigen Messornat überreicht; auf den Seitentafeln die Bildnisse der Stifter, knieend: der Erzherzog Albert, General-Gouverneur der Niederlande, und neben ihm sein Namenspatron, der heil. Albert, — gegenüber seine Gemahlin Clara Isabella mit der heiligen Clara. Die schöne, einfache Composition, die grossartige Ruhe der Gestalten auf den Flügelbildern, vor Allem aber die freudige Pracht des höchst vollendeten und durchaus harmonischen Colorits, welche über das Ganze ausgegossen ist, geben diesem Gemälde eine der ersten Stellen unter den vorzüglichsten Werken des Meisters.

Zu den Werken dieser früheren Zeit, die Rubens in frischer männlicher Kraft, mit Liebe und Ruhe gearbeitet hat, gehört ferner der grössere Theil der in der Akademie von
Antwerpen befindlichen Bilder. Unter diesen sind namentlich 5.
anzuführen: eine heilige Familie, die er bei seiner Aufnahme
der Akademie schenkte; — die heilige Anna, die Jungfrau 6.

Digitized by Google

Maria als Kind im Lesen unterrichtend, ein Bild, in welchem kräftiges, frisches Alter mit blühender, aber scharf und zierlich gebildeter Jugend zu einer freundlichen Gruppe vereinigt
7. ist; — die heilige Therese, zu den Füssen des Erlösers hingeworfen, in feurigem Gebet und reizvoller Selbstvergessenheit für die Rettung der Seelen aus dem Fegefeuer flehend;
8. — der heilige Franciscus von Assisi, welcher sterbend das Abendmahl empfängt, Nachahmung eines ähnlichen Bildes des Agostino Caracci, welches den heil. Hieronymus darstellt (Bd. I, §. 106, 8.), vielleicht minder ruhig in der Composition als dieses, dabei jedoch ernergischer und ungleich lebenvoller in
9. der Ausführung; — sodann ein Altarbild, ursprünglich für die Familie Michielsons gemalt. Dies letztere Gemälde ist nicht bloss an der äusserst sorgsamen, detaillirten Ausführung als ein früheres Werk zu erkennen, sondern es zeigt selbst, wie der Künstler noch versucht und gerungen hat, sich den Styl, der ihm vorschwebte, auszubilden. Die Mitteltafel enthält den Leichnam des von Kreuz abgenommenen Erlösers, die Seitentafeln die Jungfrau mit dem Kinde und den Evangelisten Johannes. Auf jener ist der Schmerz der die Leiche begleitenden Personen mit sorgsamer, fast absichtlicher Unterscheidung gesteigert; die Farben sind stärker aufgetragen als in späteren Bildern, und der Meister scheint im Reichthum und in künstlicher Verschmelzung der abwechselnden Töne sich besonders geübt zu haben. Es ist dieselbe Lebenskraft, wie in den späteren Werken, aber noch vollkommen beherrscht; sie dient nur dazu, dem Ausdrucke mehr Wärme zu geben, und gerade die Mässigung und Zurückhaltung bei so grosser Fülle leihet den Gestalten einen eigenthümlichen Reiz. — Endlich
10. noch ein grosses Gemälde aus der entwickelten Zeit des Meisters, welches bei grösserer Kraft und Freiheit doch zugleich der tiefsten innern Empfindung voll ist: Christus am Kreuze zwischen den Schächern, zu seinen Füssen die Getreuen des Herrn in tiefem Schmerze; Magdalena von heftigen Gefühlen

---

§. 43, 1—10. Schnaase, a. a. O. S. 262.

Digitized by Google

bewegt, als wolle sie den Stoss, den Longinus auf den bereits Verschiedenen führt, noch abwehren; daneben wenige Krieger, — eine Sparsamkeit der Composition, durch welche die Gruppen der mächtigen, in Zeichnung und Farbe gleich kräftigen Gestalten um so entscheidender wirken.

Vielleicht die bedeutendsten Meisterwerke von Rubens sind diejenigen, welche im Querschiff des Domes von Antwerpen befindlich sind: die Aufrichtung des Kreuzes, an welchem 11.
der Erlöser schwebt, durch eine Schaar von Schergen, — und die Abnahme des Leichnams vom Kreuz durch seine Freunde. 12.
In beiden sind die Gruppen klar angeordnet und einfach zusammengehalten, die Farben voll und harmonisch, die Momente körperlicher Anstrengung den Formen, welche Rubens vorzugsweise liebt, vollkommen entsprechend. Ueberwiegt im erstgenannten Gemälde, dem Gegenstande der Kreuzaufrichtung gemäss, dieser Ausdruck physischer Anstrengung, so tritt in dem andern noch der Ausdruck tiefen innerlichen Leidens und schmerzlichster Aufregung der Gefühle hinzu, so dass dies allerdings als das bedeutsamste erscheint. Auch die Flügelbilder beider Gemälde sind vortrefflich, besonders an dem zweiten die Heimsuchung, die dadurch, dass beide Frauen auf der hohen Treppe eines Hauses zusammenkommen, so neu wie dem schmalen Raume zusagend dargestellt ist. — Minder anziehend ist das Gemälde über dem Hauptaltare des Domes, die Himmelfahrt Mariä darstellend, — ein Gegenstand, der 13.
Rubens künstlerischer Eigenthümlichkeit ungleich ferner lag, als die ebengenannten.

Zu den trefflichsten Gemälden von Rubens, die man in Antwerpen sieht, gehört noch das Gemälde seiner Grabkapelle 14.
in der Kirche St. Jacob und ein andres in der Augustiner- 15.
kirche, beide die heilige Jungfrau, von andern Heiligen umgeben, darstellend, und in beiden das Bildniss des Malers unter der Gestalt des heil. Georg. Zeigt sich in diesen (wie auch in andern Altarwerken der Art), da in ihnen kein besondrer

---

§. 43, 11—13. Ebendaselbt S. 220.

dramatischer Moment gegeben war, eine gewisse Ueberfülle der Composition, eine schwelgerische Kraft der Gestalten, so tritt dabei doch zugleich geistvolle Behandlung und warmes, leuchtendes Colorit in erfreulicher und angemessener Weise hervor.

Diesen Werken sind noch zwei andre grosse Altargemälde anzuschliessen, welche, aus der Jesuiterkirche von Antwerpen
16. stammend, sich gegenwärtig in der k. k. Gallerie des Belvedere zu Wien befinden; sie stellen die Wunder dar, welche durch den heil. Ignatius von Loyola und durch den h. Fran-
17. ciscus Xaverius verrichtet werden. Auch in diesen zwar bemerkt man eine gewisse Ueberfülle der Composition, welche die gemessene Gruppirung in etwas stört, zugleich aber wiederum eine kräftige dramatische Entwickelung der verschiedenen Handlungen, eine bedeutsame, tribunenartige Gesammtanordnung, und Würde, Ruhe, Feierlichkeit in den zumeist hervorgehobenen Gestalten der beiden Heiligen. Die Gallerie von Wien ist ausserdem noch sehr reich an Gemälden von
18. Rubens, zu deren berühmtesten noch das Bild des h. Ambrosius gehört, welcher den Kaiser Theodosius von der Kirchenpforte zurückweist.

Vielleicht die bedeutendste Anzahl von Gemälden des Rubens findet man in der Münchner Gallerie vereinigt. Sie gewähren eine reichhaltige Uebersicht über die verschiedenen Richtungen des Meisters. Ist in ihnen zwar kein Gemälde vorhanden, welches seinen Meisterwerken in Antwerpen an Tiefe der inneren Empfindung zu vergleichen sein dürfte, so enthalten sie dagegen zunächst höchst ausgezeichnete Beispiele für die Darstellung aufgeregter Leidenschaften, gewaltsamer, körperlicher Anstrengungen. Unter diesen sind vornehmlich einige kleinere, fast skizzenartige Bilder zu nennen, und vor
19. allen die Darstellung einer Amazonenschlacht. Man sieht auf dem Bilde einen Fluss empor, über den eine hochgewölbte Brücke geführt ist; wilde Reiterschaaren, Amazonen von Griechen verfolgt, stürmen über die Brücke hin, indem in der Mitte sich ein dichter Knäuel des Kampfes bildet; links

Digitized by Google

im Vorgrund werden die Amazonen in den Fluss hinabgetrieben, rechts stürzen andre mit ihren Rossen vom hohen Uferrande in die schäumenden Fluten hinab. Bei dem heftigsten Gewühle ist doch die Composition des Bildes sehr verständlich, die Gruppen in trefflichstem Verhältniss zu einander; die Ausführung ist meisterhaft und namentlich auch das Landschaftliche, die Durchsicht durch die Brücke, das Wasser u. dergl. prächtig gemalt. — Die Bekehrung Pauli, eine Compo- 20.
sition, die bei dem grossen Reichthum der Figuren ebenfalls sehr klar geordnet und in meisterhafter Keckheit hingeworfen ist. Man sieht, wie die Karavane des Weges zog und durch den Blitzstrahl zusammengeschmettert wird; vorn, abgesondert vom Zuge, ist Paulus zu Boden gestürzt; die Stellungen des Entsetzens, das Bäumen der Pferde, die im Sturme flatternden Gewänder, Alles ist höchst glücklich dargestellt. In lebensgrossen Figuren von Rubens ausgeführt, befindet sich dieselbe 21.
Composition in Leight-Court bei Bristol. — Nicht ganz so anziehend ist, in der Münchner Gallerie, die Darstellung des 22.
Sanherib, welcher mit seinem Heere zur Nachtzeit durch den Engel in die Flucht geschlagen wird; auch dies zwar ein höchst gewaltiges Effektbild, aber von etwas verworrener Anordnung. — Sehr bedeutend ist dagegen ein grösseres Bild: Simson, 23.
welcher von der Delila verrathen wird. Seiner Haare beraubt, springt der Held von dem verderblichen Lager empor, indem er in ohnmächtiger Wuth gegen die Banden, die ihn fesseln, anringt; Schergen um ihn her, die ihn mit höchster Anstrengung von allen Seiten festhalten; Delila zur Seite, auf die Polster gestützt, üppig in durchsichtigem Gewande, halb höhnisch, halb furchtsam nach dem Ueberwundenen zurückblickend, aus dessen Nähe sie die besorgte Dienerin zu ziehen sucht. — Endlich ein höchst meisterhaftes Gemälde mit 24.
lebensgrossen Figuren, eine Gruppe Reiter im Kampfe mit zweien Löwen darstellend. Der höchste Culminationspunkt gewaltsamer, leidenschaftlicher Bewegung unter Menschen und Thieren, bei vollkommen besonnener Entwickelung des Vorganges, gewährt diesem Bilde ein eigenthümlich grossartiges Interesse.

Digitized by Google

25. Dann ist in der Münchner Gallerie eine Reihe von Gemälden vorhanden, welche den Sturz der Verdammten zum Gegenstande haben. In diesen Darstellungen tritt jedoch dem Beschauer eine bereits ausschweifende Phantasie entgegen, der es nicht mehr um grofsartige Anordnung, sondern wesentlich um wilde Knäuel nackter, schwülstig gebildeter Körper zu thun war. Eben so sind auch zwei Gemälde von grösster
26. Dimension (in der Schleissheimer Gallerie), das jüngste Gericht und den Sturz des siebenköpfigen Drachens darstellend, wenig anziehend.

Auch in andren Darstellungen des Nackten beleidigt Rubens nicht selten durch schwerfällige Körperbildungen und Gemeinheit der Auffassung das Auge des Beschauers, wie namentlich in den Bacchusfesten, dergleichen in mehreren Gal-
27. lerien (eins der Art z. B. in der Münchner Gallerie) vorkommen. Doch finden sich wiederum einzelne hieher gehörige Darstellungen, in welchen die sinnliche Kraft und Freudigkeit so bedeutend vorherrscht, dass jene volleren Formen weniger anstössig, wenn nicht sogar gerechtfertigt erscheinen. Auch in dieser Beziehung besitzt die Münchner Gallerie treffliche
28. Beispiele, unter denen besonders die Entführung der Töchter des Leucippus durch Castor und Pollux und eine Darstellung
29. schlafender Jagdnymphen, die von Waldgöttern belauscht werden, anzuführen sind. Vieles Andre der Art sieht man an andern
30. Orten, z. B. in den Gallerieen des k. Schlosses von Berlin und von Saussouci bei Potsdam. In diesen Bildern, meist mythischen Inhalts, die für die Prunksäle der Reichen und Vornehmen gearbeitet wurden, tritt freilich die eigene Hand des Meisters in der Regel nur in den Hauptpartieen hervor.

31. Aehnlich auch verhält es sich mit einer eignen Classe von Gemälden des Rubens, in denen die Gestalten der alten Mythe als allegorische Figuren, zumeist in speciellem Bezuge auf gegeschichtliche Begebenheiten und mit Portraitbildungen vermischt, angebracht sind. Doch wohnt diesen Allegorieen durchhin ein nüchterner, häufig trivialer Charakter bei; sie sind nicht aus lebendiger innerlicher Empfindung, sondern nur aus

der Sucht nach äusserem Prunk, nach äusserer Dekoration hervorgegangen, und stehen zumeist in scharfem Contrast gegen die unmittelbare Auffassung des Lebens, in welcher Rubens Meister war. Das Hauptwerk der Art ist die grosse Reihen- 32.
folge der Gemälde, welche die Geschichte der Maria von Medicis darstellen und im Auftrage dieser Königin ausgeführt wurden. Nur in denjenigen, in welchen die wirklich historische Darstellung überwiegt, tritt hier wiederum die schöne freie Weise des Meisters hervor. Sie befinden sich im Museum von Paris. — Leider hat diese Richtung auf das äusserlich Allegorische unter Rubens Nachfolgern mannigfach Widerwärtiges zum Vorschein gebracht.

Um so erfreulicher zeigt sich Rubens dagegen in seinen 33.
Portraitbildern, in denen eine frische, kräftige Auffassung der Natur, häufig auch eine sorgfältigere Behandlung und liebevollere Ausführung wie bei dem grösseren Theil seiner historischen Gemälde sichtbar wird. In den englischen Gallerieen, in Paris, in den bedeutendsten Gallerieen von Deutschland findet man zahlreiche Portraitbilder seiner Hand, im Einzelnen höchst Ausgezeichnetes. Häufig hat er sich selbst und seine beiden Frauen, mit besondrer Vorliebe seine zweite Frau, die durch ihre Schönheit berühmte Helena Forman, abgebildet. In der 34.
Gallerie Pitti zu Florenz ist eins seiner trefflichsten Portraitbilder, welches ihn selbst mit seinem Bruder, mit Justus Lipsius und Hugo Grotius darstellt.

Die Anzahl der Gemälde, welche man Rubens zuschreibt, 35.
geht ins Unberechenbare. Die im Vorigen angeführten sollen nur als vorzügliche Beispiele seiner verschiedenen Richtungen gelten. Ueber seine ausgezeichneten Leistungen im Fache der landschaftlichen Darstellung wird später (§. 58, 21.) bei der gesonderten Betrachtung dieses Zweiges der Malerei, in dessen Entwickelung sie wesentlich eingreifen, die Rede sein.

§. 44. Der berühmteste unter Rubens Schülern ist Anton van Dyck (1599—1641). In den früheren Bildern dieses Künstlers ist noch deutlich das Bestreben des Schülers wahrzunehmen, welcher die Eigenthümlichkeiten des Meisters

sich, bis zur Uebertreibung, anzueignen sucht. Die Gallerie
1. des Berliner Museums enthält für diese frühere Richtung einige seltene Beispiele. Zu diesen gehört ein Gemälde, die beiden Johannes darstellend, welches das Gepräge einer noch rohen Genialität, ein Prunken mit geistreicher Handfertigkeit
2. zeigt. Aehnlich eine Ausgiessung des h. Geistes, eine nicht glückliche Composition, doch mit lebendigen, charaktervollen
3. Köpfen. Ungleich bedeutender ist ein drittes Bild, eine Dornenkrönung und Verspottung Christi; auch hier zwar noch eine gewaltsame, von Uebertreibung nicht freie Manier in den Gestalten, aber zugleich eine klarere Composition und eine reichere Entwickelung der Charaktere.

4. Nachmals, vornehmlich wie es scheint durch Studien in Italien veranlasst, verliess van Dyck diese Richtung des Meisters auf das Ueberschwängliche und Gewaltsame und bildete sich eine eigenthümliche Weise, in der er zahlreiche Werke geliefert hat. Statt des Ausdruckes gewaltsamer Affekte, statt der Formen einer derberen Natur suchte er es mehr den anmuthvolleren Bildungen, dem zarteren Colorit der italienischen Meister, vornehmlich des Tizian, gleich zu thun und dabei mehr den Ausdruck innerlicher Empfindungen, einer süsseren Liebe, eines geistigeren Schmerzes, einer eindringlicheren Rührung hervorzuheben. Es sind insgemein Darstellungen äusserlich ruhiger Zustände, die sich zumeist in einem eng beschlossenen Kreise bewegen. Van Dyck hat es in dieser mehr sentimentalen Weise im Einzelnen zur schönsten Vollendung, zum ergreifendsten Pathos gebracht, aber er vermochte nicht überall die nöthige Grenze zu beobachten; zuweilen streift er hiebei bereits an eine absichtliche, theatralische Manier.

5. An der Grenze des Ueberganges aus seiner früheren in die spätere Weise steht ein Gemälde, welches sich in einer Chorkapelle der Frauenkirche von Courtray befindet. Es stellt die Aufrichtung des Kreuzes dar. Kühne Zeichnung der

---

§. 44, 5. Schnaase a. a. O. S. 425.

wenigen Figuren, — der Reiter im Harnisch, dessen Gestalt sich lebendig nach dem Beschauer hin umwendet, die drei Henker, dies Alles ist noch höchst kräftig und an Rubens erinnernd. Nur hat das Colorit nicht völlig dessen blühende Frische, dafür aber der Ausdruck des Schmerzes im Gekreuzigten tiefere und edlere Weichheit.

Den tief eingreifenden, innerlichen Schmerz der Seele hat van Dyck am vorzüglichsten in einer Reihe von Bildern verwandten Inhalts, zum Theil auch verwandter Composition, ausgedrückt; sie stellen den Leichnam Christi nach der Abnahme vom Kreuz, von den Seinigen betrauert, dar; bei der Mehrzahl derselben ruht der Leichnam im Schoosse der schmerzenreichen Mutter, und Engel, welche weinend anbeten, sind
zur Seite. Die Akademie zu Antwerpen bewahrt zwei Bilder 6.
der Art, welche, wenn schon in verschiedenem Maasse, ebenfalls noch an die kräftigere Behandlung des Meisters erin-
nern. Zwei andere in der Gallerie von München, wovon wie- 7.
derum das eine noch manche Eigenthümlichkeiten des Rubens
hat. Andre im Museum von Paris, u. s. w. Eine schöne 8.
Darstellung derselben Scene befindet sich im Museum von 9.
Berlin; doch ist hier die Composition verschieden, indem Johannes, ein schöner milder Jüngling, den Kopf des Erlösers stützt und schmerzvoll zur Magdalena blickt, welche zu den
Füssen des Heilandes kniet. — Aehnliche Tiefe des Schmerzes 10.
und leidenvoller Ergebung, vereint mit dem Streben nach anmuthvoller Körperbildung, zeigt sich in einer Reihe andrer Bilder, welche das Martyrthum des h. Sebastian darstellen. Mehrere der Art finden sich in der Münchner Gallerie, im Museum von Paris u. a. a. O.

In den Darstellungen der h. Familie, welche van Dyck ebenfalls mehrfach gemalt hat, zeigt sich dagegen zumeist eine
liebenswürdige, weiche Heiterkeit und Anmuth. Die Münchner 11.
Gallerie enthält hiefür wiederum einige interessante Beispiele. Mehreres in den englischen Gallerieen. — In dem Berliner
Museum ist ein Bild, welches hiemit zugleich wiederum jenen 12.
mehr elegischen Ton verbindet. Es stellt die Gnadenmutter

mit ihrem göttlichen Kinde dar und vor ihnen die irdischen Vorfahren des Erlösers, Adam, Eva und David, welche zugleich als Repräsentanten der versöhnungsbedürftigen Menschheit aufgefafst sind: drei sinnlich schöne, schuldbewufste, aber zutrauungsvoll hingegebene Gesichter; aus dem edlen Antlitz der Himmelskönigin spricht ein schmerzliches Mitgefühl.

13. Andre historische Darstellungen biblischen Inhalts finden sich einzeln und seltner. Ebenso die Compositionen antik mythischer Scenen. Letztere waren überhaupt, da das Element der Sentimentalität in ihnen keine genügende Aeusserung fand, der Richtung des van Dyck weniger entsprechend; und wenn er hier gleich, in der Darstellung nackter Körperformen, die Zartheit seines Colorits entwickeln konnte, so wusste er doch nicht jenen Ausdruck von Naivetät zu erlangen, welcher für solche Darstellungen unter allen Umständen nöthig ist.

14. Den grössten Ruhm hat van Dyck im Portrait erlangt, indem er nicht nur im Allgemeinen die Natur auf eine edle Weise und in schöner warmer Färbung darzustellen wusste, sondern indem es zugleich seiner eigenthümlichen Auffassung gegeben war, das feinere Wesen der vornehmen Stände, die geheimeren Züge des Charakters bei äusserer Abglättung desselben, lebendig und geistreich zn entfalten. Die spätere Zeit seines Lebens, da er sich in England aufhielt, wurde gröss-
15. tentheils mit Arbeiten solcher Art ausgefüllt, und die englischen Sammlungen sind vorzüglich reich an ausgezeichneten Portraitbildern seiner Hand; doch finden sich auch in den Gallerieen von Berlin, Wien, Florenz, Paris u. a. O. einzelne höchst vorzügliche Leistungen in diesem Fache.

Van Dyck zählt wenig Nachahmer seiner eigenthümlichen
16. Manier. Der vorzüglichste dürfte Cornelius de Vos sein, von dem ein wohlgelungenes grosses Portraitbild, welches der Art des Meisters nahe kömmt, im Berliner Museum vorhan-
17. den ist. Auch gehören hieher Thomas Willeborts und Nicolaus Wieling, die sich im Allgemeinen wenigstens durch eine gewisse Tüchtigkeit des Pinsels auszeichnen. Von

Digitized by Google

beiden sieht man verschiedene Gemälde in den Schlössern von Berlin und Potsdam, vom ersten auch eins im Museum von Berlin.

§. 45. Die übrigen Schüler und Nachfolger von Rubens 1.
blieben mehr bei den äusseren Eigenthümlichkeiten dieses Meisters stehen, indem sie seine kühne Zeichnung, seine kraftvolle Darstellungsweise, die Lebhaftigkeit seiner Compositionen sich anzueignen bemüht waren; und indem sie zugleich durch die Richtung des Meisters auf die Nachahmung der derben Natur hingewiesen waren, so schützte sie dies, im Allgemeinen, vor manieristischer, d. h. lügenhafter Ausartung. Aber die Lebensfülle und Frische, der geistvolle scharfe Ausdruck, die innerliche Lust und Freude, welches Alles den Werken des Rubens ihren eigenthümlichen Werth giebt, vermochten sie nicht zu erreichen, und so ist die Mehrzahl ihrer Werke, wenn auch nicht abstossend, so doch nur wenig anziehend. In Brabant, vornehmlich in der Akademie und den Kirchen von Antwerpen, ist die grösste Anzahl ihrer oft kolossalen Gemälde vorhanden. Der bedeutendste unter diesen Künstlern
ist Jacob Jordaens, ein Maler, der sich vornehmlich durch 2.
sichere Zeichnung und Tüchtigkeit der Auffassung auszeichnet. Eine seiner beliebtesten Compositionen, der man in verschiedenen Gallerieen begegnet, ist die Darstellung des Bohnenfestes oder andrer Trinkgesellschaften, in denen sich eine, im Ganzen ziemlich schwerfällige Lustigkeit ausspricht. Andre Schüler sind Abraham van Diepenbeck, Peter van Mol, 3.
Theodor van Thulden, Erasmus Quellinus, u. s. w. Eben so gehören hieher die der eigentlichen Schule ferner stehenden Künstler Gerhard Seghers, Caspar de Crayer
Nikolaus de Liemaekern u. a. (Werke der beiden letzt- 4.
genannten sind vornehmlich in Gent vorhanden). — Auch
derjenige Künstler, welcher dem Rubens bei seinem Auftreten 5.
in Antwerpen als erbitterter Nebenbuhler entgegen trat, Abraham Jansens, zeigt ein Bestreben nach derselben derbsinnlichen Darstellungsweise; er hat jedoch vielleicht am Wenigsten von der Lust und Heiterkeit seines Feindes.

B. Holländische Schule.

1. §. 46. Bei den Holländern hatte sich ebenfalls um den Beginn des siebzehnten Jahrhunderts eine Opposition gegen das manieristische Wesen der Meister des vorigen Jahrhunderts gebildet. Hier war man zunächst bei dem durch das einfache Bedürfnifs Hervorgerufenen, bei der Portraitdarstellung, stehen geblieben, welche, dem Inhaltslosen und Willkührlichen jener Meister gegenüber (und wie es auch bei diesen bereits nicht an einzelnen Beispielen gefehlt hatte), in der unbefangenen Naturnachbildung einen festen und sicheren Halt fand. Man befolgte hierin im Allgemeinen jene schlichte und einfache Auffassungsweise, die besonders bei Holbein und dessen Nachfolgern bereits so schöne Früchte getragen hatte. Mit Liebe und Sorgfalt, ohne kleinliche Aengstlichkeit, aber auch ohne sonderlich poetische Auffassung, bestrebte man sich, die Gestalt des Vorbildes in seiner vollen Eigenthümlichkeit wiederzugeben. So spiegelt sich in den Bildern der holländischen Maler dieser Zeit aufs Vollkommenste der nationelle Charakter ihrer Landsleute, wie derselbe sich jetzt, im Besitz bürgerlicher Freiheit und bürgerlicher Behaglichkeit, ausgebildet hatte; und wenn in diesen Bildern zuweilen eine gewisse zweideutige Selbstgenügsamkeit (die aber mehr auf Rechnung der Originale als ihrer Abbildungen zu schreiben sein dürfte) dem Beschauer ein ironisches Lächeln ablockt, so ist doch auch hierin soviel Wahrheit, in der malerischen Behandlung des Ganzen eine solche Vollendung, dass die Mehrzahl dieser Bilder unbedingt den trefflichsten Leistungen im Fache der Portraitmalerei zuzuzählen ist, wie sie auch zur Zierde der vorzüglichsten Gemäldegallerieen dienen.

2. Zu diesen Künstlern gehören, als die bedeutendsten: Michael Mierevelt (1567—1641) und sein Schüler Paul Moreelze; — Johann van Ravestyn; — Franz Hals (1584—1666), letzterer zwar aus Mecheln gebürtig, aber durch die Orte seiner künstlerischen Wirksamkeit, in der er es zu hoher Vollendung brachte, wesentlich als ein Holländer

zu betrachten. — Theodor de Keyser, dem ebengenannten der Zeit nach zunächst stehend. Die seltnen Bilder dieses Künstlers zeigen eine ungemein ergötzliche Naivetät in der Darstellung bürgerlich philiströser Lebensverhältnisse, zugleich aber auch eine höchst ausgezeichnete, kräftige, naturlebendige Ausführung. Das Bild eines Kaufmannes mit seiner zahlrei- 3.
chen Familie, im Berliner Museum befindlich, ist meisterhaft in dem Ausdrucke behaglicher und höchst langweiliger Zufriedenheit; ebenso ein andres Portraitbild, aus zwei Figuren be- 4.
stehend, in der Gallerie von München.

Etwas jünger als die genannten ist der berühmteste der holländischen Portraitmaler: Bartholomäus van der Helst (1613—1670). Er neigt sich in der Behandlungsweise zu der Manier des van Dyck und ist diesem Künstler besonders im Colorit nahe verwandt, aber auch er zeigt in der Auffassung ganz das naive Element seiner Vorgänger. Sein vorzüglichstes Gemälde befindet sich im Museum von Amsterdam. 5.
Es stellt das Gastmahl dar, welches die Amsterdamer Bürgergarde ihrem Anführer Wits zur Feier des Münster'schen Friedens veranstaltete. Der Länge nach übersieht man auf diesem kolossalen Bilde die prunkvolle Tafel mit ihren fröhlichen Gästen. Der Hauptmann in schwarzer Kleidung sitzt ruhig in der Mitte, zum Beschauer gewandt, ein Bein über das andre geworfen, und in seinem Arme die blauseidne Fahne mit dem Wappen der Stadt. Rund umher die derben Waffengefährten, in köstlichen Gruppen, mit einander scherzend und schmausend, trinkend und sich die Hände drückend nach Herzenslust. Die mannigfachsten Individualitäten, derb, fröhlich und tüchtig, alle wie die Spiegelbilder der Natur, der grösste Reichthum an Stoffen, an blinkendem Waffen- und Trinkgeräth, die gediegene, breite und freie Behandlung geben diesem Gemälde einen in seiner Art einzigen Werth. — Ein zweites Gemälde 6.
von ähnlicher Vollendung wie das ebengenannte, aber von ungleich kleinerer Dimension, befindet sich im Museum zu

---

§. 46, 1. v. Quast, im Museum, 1834, No. 44, S. 363.

Digitized by Google

Paris; es ist unter dem Namen der vier Bürgermeister, welche den Preis unter die Sieger im Bogenschiessen zu vertheilen im Begriff sind, bekannt. — Einzelne Portraitbilder von van der Helst, wie auch von den vorerwähnten Künstlern, sind in verschiedenen Gemäldegallerieen verstreut.

§. 47. Im zweiten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts trat unter den Holländern ein Künstler auf, der hier eine eigenthümliche historische Malerei schuf, welche alsbald den Gegensatz gegen die Schule des Rubens in Brabant bildete.
1. Dies war Paul Rembrandt van Ryn, geb. 1606, gest. 1674. Rembrandt schloss sich in seinem künstlerischen Entwickelungsgange zunächst an die Weise der eben genannten Meister an; auch er war zunächst bemüht, in dem Geschlechte der Menschen, welches ihn umgab, seine Vorbilder zu finden und an ihre Erscheinung den Maassstab seines künstlerischen Talentes anzulegen. Aber was bei jenen in gewissem Maasse unbewusst und unbefangen geschehen war, das führte er zugleich mit bestimmter, ausschliesslicher Absicht durch. Er nahm eine feindliche Stellung an gegen das Studium idealer, gereinigter Formenschönheit, er ging mit Bewusstsein, oft sogar mit Vorliebe, auf die Nachbildung der gemeinen Natur aus, er bezeichnete ironisch die verrosteten Panzerstücke und das seltsame Geräth, welches sein Atelier füllte, als die Antiken, nach denen er arbeite. Man hat diese Art und Weise oft als eine tadelnswerthe Willkühr gescholten, und es soll hier auch nicht all und jede Verirrung des Künstlers, in die er freilich im Einzelnen verfallen ist, vertheidigt werden; aber es hatte ein solches Verfahren wohl seinen tieferen Grund. Wie fast allen Künstlern seiner Zeit, war es ihm allerdings nicht um die Darstellung jener erhabenen Ruhe zu thun, welche das Anschaun vollendeter Schönheit gewährt; er wollte nur die innere Stimmung seines Gemüthes, das dunkle Gefühl träumerischer Kraft, verhaltener Leidenschaft, eines, wenn man will: plebejischen Trotzes zur Erscheinung bringen, und er hat hierin in der That das Ausserordentliche geleistet. Er giebt keine scharf bezeichneten Formen, sondern

Digitized by Google

nur die Andeutung derselben durch einen kecken, gewaltsamen Pinsel; hastig einfallende Lichter heben nur die Hauptpunkte grell hervor, aber sie dringen zugleich mit wundersamen Reflexen durch das umgebende Dunkel, welches dadurch erwärmt und belebt wird. Es hat diese Art der Darstellung etwas Phantasmagorisches, was an jene, am Schlusse des Mittelalters so überwiegende Richtung der nordischen Kunst auf das Wunderbare und Seltsame erinnert; es treten uns hiedurch seine Gestalten wie fremde, mährchenhafte Wesen entgegen, aber sie und ihre Umgebung verfehlen nie, uns in diejenige, meist düster poetische Stimmung zu versetzen, welche der Künstler beabsichtigt hatte. Seine Bilder haben ein musikalisches Element, und trotz dem, dass sie von den Gestalten der gemeinen Natur ausgehen, ergreifen sie unser Inneres doch tiefer, als es die blosse, wenn auch vollendetere Nachbildung der Natur möglich gemacht haben würde. — Rembrandt bildet also in mannigfacher Beziehung das Widerspiel von Rubens. Hatten die Malereien des letzteren, bei allem derbsinnlichen Wesen, immerhin einen gewissen vornehmen Charakter, als für die prunkvolle Ausschmückung des neubegründeten katholischen Gottesdienstes oder fürstlicher Paläste bestimmt, so erscheint jener als ein trotziger, düstrer Republikaner; stellt Rubens bewegte Handlungen in durchgeführter dramatischer Entwickelung dar, so tritt uns bei Rembrandt zumeist die Stille einer im Verborgenen gährenden Leidenschaft entgegen; ist Rubens bemüht, das Leben objektiv, in vollkommner Entfaltung verschiedenartiger Charaktere vorzuführen, so ist bei Rembrandt stets das subjektive Element, die Darstellung seiner eigenen Gemüthsstimmung, die Hauptsache.

In den früheren Leistungen Rembrandt's treten diese be- 2.
sonderen Eigenthümlichkeiten weniger hervor; er steht hier im nächsten Verhältniss zu den oben besprochenen Portraitmalern seines Landes und hat in ihrer Art einzelnes höchst Ausgezeichnetes hinterlassen. Vor Allem gehört hieher ein grosses Portraitbild vom Jahre 1632, im Haager Museum be- 3.
findlich. Es stellt den berühmten Anatomen Nicolaus Tulp

dar, welcher, in Gegenwart verschiedener Zuhörer, an einem männlichen Leichnam eine anatomische Section vornimmt und dieselbe demonstrirt; es ist in vollkommenster und gründlichster Ausführung, Modellirung und Portraitwahrheit gemalt und noch ohne die kecken Effekte seiner späteren Bilder. — In andren Gallerieen kommen ebenfalls einzelne Portraits dieser schlichteren Auffassungsweise vor. Auch in den Portraitarbeiten seiner späteren Zeit zeigt Rembrandt nicht selten, neben manchen Beispielen verwegener, heftiger Auffassung, ein glückliches Bestreben, die Eigenthümlichkeiten seiner Vorbilder mit Ernst, Treue und Sorgfalt wiederzugeben. Die holländischen
4. Privatsammlungen, namentlich die des Hrn. van Loon und des Hrn. van Sixt (eines Nachkommen des Bürgermeisters gleiches Namens, der Rembrandt's Freund und vornehmster Gönner war) zu Amsterdam, besitzen vorzügliche Werke der Art. Ebenso findet man in den Gallerieen von England, beson-
5. ders in der des Lord Grosvenor und des Marquis von Stafford zu London, in der von Dulwich College u. a. sehr vorzügliche Beispiele. Auch in den deutschen Gallerieen, so wie im Museum von Paris, sind ausgezeichnete Portraits von Rembrandt vorhanden. — Das berühmteste Gemälde dieser Art
6. aus Rembrandt's späterer Zeit ist seine sogenannte „Nachtwache" im Museum von Amsterdam, ein Bild von kolossaler Dimension, welches eine kriegerische Gesellschaft vorstellt, die zum Scheibenschiessen hinauszieht, — ein lustiges Gedränge, alles durcheinander gehend, die Gewehre ladend, trommelnd u. s. w., in der Mitte der Führer des Zuges, ein grosser stattlicher Herr, schwarz von Kopf bis zu Fusse gekleidet. Licht und Schatten stehen schroff gegeneinander und geben durch ihren pikanten Contrast den geschlossenen Effekt einer nächtlichen Beleuchtung (daher der Name des Bildes), obgleich keine Fackel zu sehen ist. So tritt bereits in diesem Bilde, trotz der entschiedenen Absicht individueller Auffassung, jenes phantastische Element fremdartiger Beleuchtung und spielenden Helldunkels überwiegend hervor.

---

§. 47, 6. v. Quast, im Museum, 1834, No. 43, S. 352.

Digitized by Google

Natürlich zeigt sich Rembrandt's eigenthümliche Richtung am Vorzüglichsten, wo der darzustellende Gegenstand im Einklange mit seiner düster gewaltigen Stimmung stand. Dahin gehören vornehmlich zwei Gemälde des Berliner Museums, von denen das eine geradezu als sein Meisterwerk zu betrachten sein dürfte. Dies stellt den tyrannischen Prinzen Adolf 7.
von Geldern dar, der um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts lebte. Er hatte seinen Vater, den alten Herzog Arnold, bei nächtlicher Weile überfallen und in einen festen Thurm des Schlosses Baeren gefangen gesetzt, um ihn so zur Abdankung zu zwingen; „Arnold (so antwortete er dem Herzog von Burgund, der den Streit zwischen Sohn und Vater beilegen wollte) Arnold ist vier und vierzig Jahre Herzog gewesen, — es ist billig, dass ich nunmehr an die Reihe komme." Auf unsrem Bilde sehen wir den Kerker, aus dessen Fenster der greise Herzog hervorschaut, er ist vom Sohne zur Unterhandlung hervorgerufen; vor ihm steht Adolf in prächtig glitzernder Kleidung, die Schleppe seines Fürstenmantels von zwei Mohrenknaben getragen. Er ballt die Faust zu dem Alten empor, mit Verderben-sprühenden Blicken stiert er vor sich hin; wild wie eine Pferdemähne umwogt das volle Simsonshaar sein Haupt. Man liest es mit Grauen in diesen entmenschten Zügen, dafs er auch das letzte Mittel nicht scheuen wird, um zur Erfüllung seiner Wünsche zu gelangen. Das Bild ist von einer tragischen Grösse, wie sie nur etwa Shakespeare in seinem Richard III. zu erreichen vermochte, — von einer Gewalt in der Färbung und in den Würfen des Lichtes, die in ähnlicher Art schwerlich auf einem andren Bilde zu finden sein möchte. — Das zweite Gemälde des Ber- 8.
liner Museums stellt den Moses dar, im Begriff, die Tafeln des Gesetzes zu zerschmettern; Zorn und Schmerz wühlen auf eine furchtbar ergreifende Weise in dem Antlitz des Gottgesandten. Das Bild ist überkühn (der Sage nach nicht mit dem Pinsel, sondern mit den Fingern) gemalt. — Ein drittes Bild derselben Sammlung, Jacob, der mit dem Engel ringt, 9.

Digitized by Google

ist schwächer und ohne die belebende Kraft der vorigen: der
Gegenstand lag bereits ausserhalb der Sphäre des Künstlers.

Andre Bilder beruhen ganz in der Darstellung phantasti-
scher Lichterscheinungen, die, wie sie über die handelnden
Personen überraschend und betäubend hereinbrechen, so auch
den Beschauer in jene Welt des Wunderbaren und Mähr-
10. chenhaften mit Gewalt hineinziehen. Unter den Bildern der
Art ist besonders das Opfer des Abraham, in der Gallerie der
11. Eremitage zu Petersburg, und die Familie des Tobias mit dem
Engel, im Pariser Museum, anzuführen. Auch ist vornehm-
12. lich in dieser Beziehung eine Reihenfolge kleiner Bilder in der
Münchner Gallerie zu erwähnen, welche Scenen aus dem Le-
ben Christi darstellen; doch rufen hier wiederum die Gegen-
stände Anforderungen hervor, denen die Richtung des Künst-
lers nicht genügt. — Oder es ist minder ein solcher plötzli-
cher Effekt des Lichtes, als vielmehr das stille, geheimnissvolle
Spielen des Helldunkels, welches dann eine eigenthümlich
träumerische Stimmung hervorruft, wie z. B. in ein Paar klei-
13. nen Bildchen des Berliner Museums, welche dürftig verfallene
Bauernhütten mit seltsamem Gesindel (heiligen Personen nach
14. der Absicht des Künstlers) darstellen. — Auch gehört zu den
Bildern dieser Art und Wirkung ein vorzüglich schönes Ge-
mälde der Gallerie Esterhazy zu Wien: zwei studirende
Mönche, deren Umgebung durch das hinter einem Vorhange
stehende Licht mit einem wundersamen Schimmer erfüllt wird.

In einigen Gemälden hat es Rembrandt gewagt, Gegen-
stände der heiligen Geschichte in grösseren Dimensionen und
mit einer gewissen Entäusserung seines phantastischen Wesens
zu behandeln; natürlich tritt aber in diesen seine gemeine
Auffassung der Formen um so auffälliger hervor. Das wider-
wärtigste von den Bildern der Art befindet sich in der Gallerie
15. Esterhazy zu Wien; es stellt, in lebensgrossen Figuren, Chri-
stus vor Pilatus dar. Christus, nackt, ein höchst missgeschaf-
fener holländischer Act, die andren Figuren wiederum mit
einer gewissen Reminiscenz an das Phantastische, die aber
hier, im Gegensatz gegen diese gemeine Natur, nur unerfreu-

Digitized by Google

lich wirkt. — Ebenso ist auch ein grosses Bild der heiligen 16.
Familie in der Münchner Gallerie wenig anziehend.

Auch der antiken Mythe ist Rembrandt in einigen Fällen nachgegangen. Diese passt zwar, in ihren Anforderungen auf classische Reinheit, auch nicht sonderlich für sein düster eigenwilliges Wesen, doch hat er sie zuweilen wiederum auf eigenthümliche Weise in das Mährchen seiner Heimath zu übersetzen vermocht. Dahin rechne ich besonders ein fabelhaftes Bild der Gallerie Lichtenstein zu Wien, welches die 17.
Diana vorstellt und irgend einen Jäger (Endymion?), dem sie erscheint; die Doggen des Jägers heulen angstvoll, während die kleinen Hunde der Göttin stolz dastehen. Diana und der Jäger haben etwas bauernhaft Tölpisches, und doch kann man sich dem abenteuerlichen Mährchenreize des Ganzen nicht verschliessen. — Der seltsame Ganymedes-Raub in der Dresdner 18.
Gallerie ist ebenfalls unter den Bildern dieser Art anzuführen.

Endlich sind auch von Rembrandt einige landschaftliche 19.
Gemälde vorhanden. Die Münchner Gallerie besitzt ein kleines Bild der Art, eine Herbstlandschaft, Hütten unter Bäumen, durch welche das Licht der Abendsonne in warmer Glut hervorbricht. — Rembrandt hat eine sehr bedeutende Anzahl von 20.
Original-Radirungen hinterlassen, welche zum grösseren Theil den malerischen Effekten seiner Bilder nahe kommen und den Stempel derselben eigenthümlichen Richtung tragen. —

§. 48. Rembrandt erscheint in seiner Richtung durchaus 1.
subjektiv; die frappanten Effekte seiner Bilder stehen stets im Einklange mit seiner inneren Gemüthsstimmung. Dies war jedoch ein Element, welches sich nicht, wie etwa die derbe Naturnachahmung des Rubens, durch Lehre und Unterweisung weiter mittheilen liess. Die Mehrzahl seiner Schüler und Nachahmer borgte ihm nur diese äussere Manier ab, ohne den Körper zu besitzen, für den ein solches Gewand bestimmt war. Ihre Bilder sind demnach häufig affektirt und unerspriesslich, und nur wo sie sich wieder auf die unbefangene Nachahmung der

Digitized by Google

Natur hingewiesen sahen, vermochten sie Vorzügliches zu leisten. Das Museum von Berlin besitzt deren eine namhafte Anzahl.

Zu den bedeutendsten Schülern Rembrandt's gehört Gerbrand van den Eeckhout; er ist derjenige auf den vornehmlich noch ein Theil von dem Geiste des Meisters übergegangen zu sein scheint. Sein Gemälde: Christus unter den
2. Lehrern im Tempel, in der Münchner Gallerie, ist eine tüchtige Arbeit und kömmt der Weise des Meisters ziemlich nahe;
3. auch seine Darstellung Christi im Tempel, im Museum von Berlin, zeichnet sich durch ein gutes Helldunkel und einzelne lebenvolle Köpfe aus. Andre Bilder desselben Künstlers sind jedoch schon weniger anziehend. — Govart Flinck, ein andrer Schüler, ist nüchterner; er bestrebt sich die frappanten Effekte des Meisters zu mildern, und mehr die Darstellung der Form zu geben, ohne dabei jedoch überall zur Einfalt unbefan-
4. gener Naturnachahmung zurückkehren zu können. Ein gutes Bild von ihm, im Museum von Amsterdam, stellt die Bürgergarde der Stadt, zum Gedächtniss des Westphälischen Friedens gemalt, dar. — Ferdinand Bol ist in einzelnen Portraitdarstellungen vorzüglich und hierin wiederum jenen älteren Portraitmalern Hollands anzureihen, obwohl auch er dabei zugleich auf geistreiche Lichtwirkung ausgeht. Unter sei-
5. nen im Berliner Museum befindlichen Bildern ist namentlich
6. ein sehr treffliches Portrait vorhanden. — Eben so ist Nicolaus Maas (dessen Bilder sehr selten sind) ein trefflicher Portraitmaler; auch in Darstellungen des Genre ist dieser
7. Künstler ausgezeichnet. (Ein treffliches Bild der Art u. a. in
8. der ständischen Gallerie zu Prag.) — G. Horst ist ein verwunderlicher, im Einzelnen ziemlich dürftiger Manierist im
9. Rembrandt'schen Style. — Auch Joris van Vliet zeigt sich als ein höchst abenteuerlicher Phantast, wie z. B. in einer, übrigens keck gemalten Entführung der Proserpina im Berliner Museum; hier hängen sich die holländischen Zofen der Prinzessin, mit allem Gewicht ihrer schweren Körper an den Mantel derselben, werden aber aufs Spasshafteste nachgeschleift.
10. — Samuel von Hogstraeten ist minder ausgezeichnet als

Digitized by Google

Maler und mehr bekannt durch sein theoretisches Werk über die Kunst. Einige Gemälde von ihm in der k. k. Gallerie zu Wien. — Der ausgezeichnetste und eigenthümlichste Schüler Rembrandt's ist Gerhard Dow. Von ihm wird, da er die Weise der Schule verliess, erst später, unter den Genremalern, die Rede sein.

Unter die übrigen Künstler, welche ausser den eigentlichen Schülern in die Richtung des Rembrandt hineingezogen
wurden, gehört zunächst J. Lievensz, auch dieser in histo- 11.
rischen Darstellungen ein wenig glücklicher Nachahmer jener Manier; doch in Portraitbildern, ebenso auch in Landschaften, wiederum sehr ausgezeichnet. — Sodann, als einer der inte-
ressantesten, Salomon Koning. Von ihm ist im Berliner 12.
Museum eine Berufung Matthäi zum Apostelamt, ein Bild mit sehr geistreichen Köpfen und in der allgemeinen Stimmung den besseren Arbeiten Eeckhout's vergleichbar, vorhanden.
Ebendaselbst das Portrait eines Rabbiners, ein lebendiger Kopf 13.
von heftigem, sprechendem Ausdrucke.

C. Nachfolge der italienischen Kunst.

§. 49. Neben den bisher betrachteten eigenthümlichen 1.
Schulen der Historienmalerei in Brabant und Holland sind endlich, wie bereits bemerkt, noch verschiedene niederländische und deutsche Künstler* anzuführen, welche an der Richtung der italienischen Malerei festhielten. Doch befolgten diese nicht mehr jene äusserlich ideale Nachahmung der älteren Meister, sondern sie gingen gleichmässig auf die neuen Modificationen der italienischen Kunst, vornehmlich auf die Richtung der dortigen Naturalisten ein, deren gewaltsames, leidenschaftliches und effektvolles Wesen zugleich den neuen Bestrebungen der Heimath entsprechend war. Die Blüthezeit dieser Künstler, die sich im Ganzen zwar weniger durch den Aufschwung einer höheren Poesie, als durch Tüchtigkeit und ernstliches Studium auszeichnen, fällt in die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts.

Digitized by Google

2. Der bedeutendste unter diesen ist Gerhard Honthorst, ein Holländer, Schüler des früher genannten Abraham Bloemaert, nachmals des Michelangelo da Caravaggio, und der Richtung des letzteren im Allgemeinen verwandt. Honthorst liebt es, seine Gestalten durch ein scharfes, grell einfallendes, Kerzen-artiges Licht zu beleuchten und auf solche Weise (jedoch ohne Rembrandt's magisches Helldunkel) eine überraschende Wirkung hervorzubringen. Wegen solcher nächtlichen Effekte führt er bei den Italienern den Namen des Gherardo dalle notti. Eins seiner vorzüglichsten Bilder der Art, die Be-
3. freiung Petri durch den Engel darstellend, befindet sich im Museum von Berlin. Der Engel hat hier so eben die Thür des Gefängnisses geöffnet und streckt in schöner Hast die Rechte gegen den Apostel aus; dieser, ein etwas schwächlicher Greis, ist von dem blendenden Glanze der himmlischen Erscheinung betäubt und schirmt mit der Hand seine blöden Augen; man sieht das Licht übergewaltig hereinbrechen, der himmlische Jüngling ist wie eine Personification desselben. Andre Werke von ihm sind in den Gemäldegallerieen nicht
4. selten. (Gute Bilder vornehmlich zu München). — Gerhard Honthorst lieferte verschiedene Arbeiten für den brandenbur-
5. gischen Hof. Sein Bruder Wilhelm Honthorst arbeitete längere Zeit in Berlin. Die Gemäldesammlung des k. Schlosses daselbst besitzt von ihm eine Reihe fürstlicher Portraits und einige historische Bilder, in denen sich die Manier des Bruders, nur minder geistreich, nachgeahmt zeigt.

Des G. Honthorst Schüler war Joachim von Sandrart
6. aus Frankfurt (1606—88). Das Berliner Museum besitzt von ihm eine Darstellung vom Tode des Seneca, ein tüchtiges schulgerechtes Bild, ebenfalls mit wohlgelungenem Lichteffekt. Eins
7. seiner Hauptbilder ist die Darstellung des grossen Friedensmahles, welches zu Nürnberg, nach Beendigung des dreissigjährigen Krieges, im J. 1650 gehalten wurde; es ist in der Composition wohl etwas gezwungen, die Köpfe der einzelnen Personen jedoch wiederum tüchtig, in venetianischer Weise, gemalt. Sandrart ist ausser seinen künstlerischen Leistungen

Digitized by Google

auch durch theoretische Arbeiten bekannt, unter denen seine „deutsche Academie der Bau-, Bildhauer- und Malerkunst“ (1675—79) für die Geschichte seiner Zeitgenossen wichtig ist. — Matthäus Merian der jüngere war ein talentvoller 8.
und zu seiner Zeit sehr geschätzter Schüler Sandrart's.

Eine mit Sandrart verwandte Richtung zeigt ein Nieder- 9.
länder der Zeit, Justus Sustermanns. Von ihm sind zwei Bilder im Berliner Museum vorhanden, eine Grablegung und der Tod des Sokrates, in denen sich ein tüchtig gebildeter Künstler ausspricht, welcher zwischen der Weise der Naturalisten und Eklektiker in der Mitte steht und nur durch eine monotone Farbengebung minder anziehend ist.

Ein andrer vorzüglicher Künstler dieser Zeit war Carl Screta von Prag (1604—74). Seine Vaterstadt, und hier 10.
namentlich die ständische Gallerie, besitzt einen grossen Reichthum an Werken seiner Hand, in denen er zum Theil als ein recht tüchtiger und freier Naturalist, nach der Weise der Italiener, erscheint; in dieser Beziehung ist vornehmlich eine Reihe von Gemälden, welche Begebenheiten aus dem Leben des h. Wenzel enthalten, in der ebengenannten Gallerie, anzuführen. In andren zeigt sich theils dieser Naturalismus in roherer Weise, theils ein absichtlicheres Eingehen auf die Manieren der Eklektiker. Auch in Portraitbildern hat er Treff- 11.
liches geleistet, wie unter den Gemälden der Gallerie in dieser Beziehung z. B. das reiche Atelier eines Steinschneiders und Glasschleifers hervorzuheben ist. — Beträchtlich später blühte Johann Kupetzky aus Ungarn (1666—1740), der 12.
sich in ähnlicher Weise durch Tüchtigkeit, Kraft und zugleich durch ein volles Colorit auszeichnete. Im Berliner Museum findet sich von ihm ein treffliches Bild des heiligen Francis- 13.
cus, welches diese Vorzüge in sich vereinigt. Gute Portraits von seiner Hand sind nicht selten. — Die übrigen deutschen Maler dieser Zeit folgten mehr einer unerfreulichen Nachah- 14.
mung der durch die italienischen Eklektiker und die späteren Venetianer aufgestellten Muster, oder vielmehr jener manierir-

Digitized by Google

ten Ausartung der italienischen Kunst, welche durch den Pietro Berettini da Cortona eingeleitet war. Es möge genügen, hier
15. die Namen Joseph Werner (erster Direktor der Akademie von Berlin) Peter Brandel, Baron Peter von Strudel u. dergl. m. anzuführen.

16. Endlich sind hier noch einige Niederländer anzuführen, welche um den Schluss des siebzehnten Jahrhunderts die historische Malerei wiederum in einer gewissen idealeren Weise zu behandeln suchten, indem sie sich hierin zunächst an die Weise des Franzosen Nicolas Poussin anschlossen. (Vergl. unten §. 86.). Zu diesen gehört Gerard Lairesse
17. (1640—1711), ein Künstler von einer gewissen oberflächlichen Tüchtigkeit, bei dem besonders eine entschiedne Nachahmung des Poussin, ohne jedoch dessen eigenthümliche Würde und Bedeutsamkeit zu erreichen, hervortritt. Aehnlich Eglon
18. van der Neer, Ary de Vois und Adrian van der Werff (1659—1722), sowie der Sohn des letzteren, Peter van der Werff, welche zum Theil indess (namentlich auch in Bezug auf die kleinen Dimensionen ihrer Gemälde), den Malern des Genrefaches zuzuzählen sind. Die Bilder des Adrian van der Werff sind oder waren in den Gallerieen sehr gesucht; aber sie bezeichnen, bei verschiedenen technischen Vorzügen, bereits wiederum eine entschiedene Ausartung der Kunst. Sie zeigen den höchsten Gipfelpunkt, bis zu welchem sauberste Ausführung und elfenbeinerne Gelecktheit bei allgemein richtiger Zeichnung, gänzlicher Mangel an Ausdruck und allem geistigen Element bei einer prüden und affektirt vornehmen Composition idealer Gegenstände zu treiben ist.

Digitized by Google

Zweiter Abschnitt.

Genre - Malerei.

§. 50. Um den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts be- 1.
gannen die Fächer der Genre-Malerei, der Landschaft u. a. sich aus dem dienstbaren Verhältniss zur Historienmalerei, darin sie vornehmlich bei den Meistern der älteren flandrischen Schule standen, zu befreien und einen selbständigen Weg der Entwickelung einzuschlagen. Die ersten Stufen ihrer eigenthümlichen Ausbildung treten uns vornehmlich bei den Künstlern von Brabant, ihre Blüthe und höhere Entwickelung vornehmlich bei den Holländern, um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, entgegen.

Die Genre-Malerei (in der Bedeutung, welche man insge- 2.
mein mit diesem Worte zu verbinden pflegt) umfasst die Darstellungen des gewöhnlichen Lebens in seinem werkeltäglichen Verkehr, im Gegensatz gegen die Darstellungen religiöser, heroischer oder anderweitig erhöhter Momente, welche den Gegenstand der historischen Malerei bilden. Sie scheidet sich, der Auffassung nach, vornehmlich in zwei verschiedene Classen, von denen die eine das Leben in seinen zarteren, gemüthlichen Beziehungen, unter dem Gesetz der Sitte und milder Gewöhnung, darstellt, — während die andre dasselbe mehr von seiner derben, gemeinen Seite, in den unbefangenen Ausbrüchen einer freien, oft zügellosen Laune, behandelt. Diese hat es somit im Ganzen mehr mit den niederen, jene im Ganzen mehr mit den gebildeten Ständen der Gesellschaft zu thun; diese zeigt zumeist eine derbe, kecke, dreiste Ausführung, jene eine sorgliche, im Einzelnen höchst saubere Beendung. Beide bewegen sich fast ohne Ausnahme in kleinen Dimensionen, indem die kleinen Interessen des gewöhnlichen Lebens sich nur in solcher Weise zu einem erfreulichen Ganzen concentriren können. In beiden begegnen uns höchst vortreffliche und vollendete Leistungen, welche das Interesse

Digitized by Google

des Beschauers auf mannigfache Weise in Anspruch nehmen; doch mag es gleich von vornherein bemerkt werden, dass die feinere Classe des Genre nicht selten den Boden jener gemüthlichen Beziehungen, aus dem sie ihre innere Nahrung zu entnehmen hat, verlässt und dann nichts als eine sorgfältige Nachahmung interessenloser Aeusserlichkeiten bietet; und dass ebenso die andre Classe zu häufig in ein leeres Wohlbehagen an gemeinen und rohen Zuständen verfällt, ohne das Verkehrte, Alberne und Lächerliche derselben zum Bewusstsein zu bringen, — ja dass das eigentlich komische Element, welches die Blüthe dieser Richtung des Genre bildet, in der niederländischen Kunst jener Zeit nur selten zur Entwickelung gediehen ist. Statt dessen findet sich bei einigen Künstlern ein Hang zum Phantastischen und Abenteuerlichen, der hier freilich nicht jene bedeutsame Entwickelung gefunden hat, wie bei den grossen Meistern der deutschen Kunst, der jedoch auch so manches Ergötzliche und Eigenthümliche hervorzubringen im Stande war.

1. §. 51. Schon in den älteren Schulen finden sich einzelne, für religiösen Zweck bestimmte Bilder, bei denen die dargestellte heilige Handlung mehr in den Hintergrund tritt und diejenigen Figuren, welche der Umgebung des gewöhnlichen Lebens entnommen sind, die bedeutenderen Stellen einnehmen, oft wenigstens mit besonderer Vorliebe und glücklicher als jene ausgeführt sind. Im weiteren Verlaufe des sechzehnten Jahrhunderts lösen sich, wie bemerkt, beide Elemente bestimmter, und wir begegnen einzelnen Bildern, welche ganz den Darstellungen des alltäglichen Lebens gewidmet sind. Letzteres wurde hier zunächst in einem, gewissermaassen absichtlichen Gegensatz gegen die Darstellung religiöser Momente aufgefasst und zeigt sich somit vorherrschend bereits in jener ungebundenen Derbheit und Zügellosigkeit, die zugleich insgemein den Stempel einer schwerfälligen und unbehülflichen Laune trägt.

2. Der erste, welcher in solcher Weise selbständig auftrat, war **Peter Breughel der ältere**, zum Unterschiede von

Digitized by Google

seinem Sohne gleiches Namens der **Bauernbreughel** genannt, in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zu Antwerpen blühend. In einzelnen historischen Bildern, wie z. B. in seiner Darstellung der angeklagten Ehebrecherin, in 3.
der Münchner Gallerie, in der Predigt Johannis zu Schleissheim u. a. zeigt dieser Künstler eine Reminiscenz an die ältere holländische Schule (des Lucas von Leyden), die sich in einem gewissen, derb phantastischen Wesen äussert. Die Mehrzahl seiner Bilder enthält Scenen des Bauernlebens, welche man ebenfalls als eine Fortsetzung ähnlicher Bestrebungen bei den alten Holländern betrachten kann. Ein grosses Bild der Art, im Berliner Museum, stellt den Reigentanz 4.
eines ungefügen Bauernvolkes dar; es ist ein wüstes, liederliches Bild, auch im allgemein malerischen Effekte unruhig und ohne Gesammtwirkung. Andre Bilder, wie z. B. eine Bauernprügelei, in der k. k. Gallerie zu Wien, — eine Prügelei zwischen 5.
gemeinem Pilgervolk und krüppelhaften Bettlern, im Berliner Museum u. a. sind ebenfalls von gemeiner Intention, wenngleich nicht ohne mannigfach lebendige Motive.

Interessanter ist der Sohn des ebengenannten, **Peter** 6.
Breughel der jüngere, der **Höllenbreughel** genannt, dessen Blüthe bereits um den Beginn des siebzehnten Jahrhunderts fällt. Dieser Künstler bewegt sich in einem eigenthümlichen Kreise von Darstellungen; er liebt es besonders, nächtliche Feuerbilder zu malen, die er mit ungemeiner Sauberkeit auszuführen und nicht selten mit einem eigen grossartigen landschaftlichen Sinne anzuordnen weiss; eins der treff- 7.
lichsten Bilder der Art ist sein Brand von Sodom, in der Schleissheimer Gallerie. Am liebsten aber stellt er höllische Scenen, die Versuchung des heil. Antonius, Aeneas in der Unterwelt u. dergl. dar, Bilder, in denen jene Flammenwelt von den abenteuerlichsten, bunten, gläsern glitzernden Gestalten belebt ist, die an die Weise jenes seltsamen älteren Meisters, des Hieronymus Bosch, erinnern. Die Gallerieen 8.
von Schleissheim und von Dresden enthalten verschiedene Ge-

Digitized by Google

9. mälde der Art. Ein sehr poetisches Bild von ihm befindet sich in der Gallerie Lichtenstein zu Wien; es stellt in reicher, grossartiger Composition, den Triumph des Todes dar. Die historischen Figuren auf diesen Bildern sind in der Weise der Manieristen des sechzehnten Jahrhunderts. Auch kommen von ihm Bauernscenen und andre Darstellungen des gemeinen Lebens vor, in denen ebenfalls etwas von diabolischem Wesen
10. durchblickt; das Berliner Museum besitzt ein Paar solcher Bilder.

Aehnliche Teufeleien, wie auf den Bildern des ebenge-
11. nannten, finden sich häufig auch auf den Bildern eines andern Künstlers der Zeit, David Teniers des älteren. Versuchungen des h. Antonius, in denen von verwunderlichen Vogelgerippen und anderem Gesindel der tollste Lärm bereitet wird, kommen in verschiedenen Gallerieen vor. In andren, mehr der ruhigen Besonnenheit angehörigen Gegenständen erscheint dieser Künstler wenig bedeutend.

12. Endlich gehört hieher noch ein dritter Künstler dieser Zeit, David Vinckebooms, der jedoch eine bedeutendere Stellung unter den ersten Landschaftmalern einnimmt. Die Staffage seiner Landschaften zeigt häufig eine derbphiliströse Auf-
13. fassung des Lebens. Im Berliner Museum befindet sich von ihm ein Genrebild, einen Haufen von Bettlern und Krüppeln darstellend, die sich vor einer Klosterpforte, aus welcher man ihnen Brod reicht, drängen und stossen; wüste, toll übertriebene Karikaturen, aber frisch, lebendig und nicht ohne eine gewisse Laune gemalt.

1. §. 52. Um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts gestaltete sich das Genre zu bestimmterer Eigenthümlichkeit und schied sich in die beiden, oben bezeichneten Hauptclassen. Nach diesen getheilt, betrachten wir die Leistungen desselben, indem wir einzelne untergeordnete Richtungen, der einen oder andern Classe anschliessen. Wir wenden uns zunächst zu jener Classe, welche vornehmlich Scenen des gemeinen Volkslebens darzustellen pflegt, und welche, nach dem Vorgange

Digitized by Google

der Italiener, mit dem Namen der **Bambocciaden**, d. h. eben: gemeiner, niedriger Darstellungen, bezeichnet wird. (Vergl. unten §. 53, 11.)

An der Spitze der Bambocciaden-Maler, als der gerühm- 2.
teste und der am Weitesten verbreitete Künstler dieser Gattung, steht **David Teniers der jüngere** (1610—1690), Sohn des oben genannten Malers gleiches Namens, in späterer Zeit Director der Gemälde-Gallerie zu Antwerpen, der einzige Niederländer, welcher überhaupt im Fache des Genre eine bedeutende Stelle einnimmt. Der ältere Teniers war in der Schule des Rubens gebildet und auch der jüngere hat seine Bildung unter diesem Meister vollendet. Es sind verschiedene Werke des jüngeren Teniers vorhanden, welche diesen Weg
der Bildung erkennen lassen, wie z. B. eine heilige Familie 3.
von ihm, in der Schleissheimer Gallerie, ganz den Charakter der Schule des Rubens trägt. Doch ist es kein bedeutendes Bild, wie denn eben die Richtung dieses Künstlers nicht auf das Ernste und Hohe ging; ausserdem findet sich in derselben Galle-
rie noch eine bedeutende Reihe kleiner Bildchen, welche die 4.
Geschichte der Maria enthalten und geradehin von grosser
Kümmerlichkeit des Ausdruckes sind. Auch in der k. k. Gal- 5.
lerie zu Wien sind von ihm sehr triviale Bilder mit heiligen
Darstellungen vorhanden. Die Darstellungen der sieben Werke 6.
der Barmherzigkeit, welche sich ebendort, und ähnliche in der Gallerie Esterhazy zu Wien, sowie im Pariser Museum befinden, sind zwar auch nicht sonderlich geistreiche Compositionen, doch durch schlichte, derbe Auffassung des Lebens, welche hier in dem Gegenstande gegeben war, schon mehr erfreulich.

Diejenigen Darstellungen, welche Teniers am Liebsten 7.
und mit glücklichstem Erfolge gemalt hat, sind wiederum Scenen des Bauernlebens. Auch er ist durchaus entfernt, dergleichen irgendwie idyllisch aufzufassen, auch er übertreibt eher und nähert sich der Karikatur; aber er zeigt dabei häufig einen guten Humor, er weiss seinen Gestalten, während sie den trivialsten Beschäftigungen obliegen, einen ungemeinen

Digitized by Google

Ernst und Wichtigkeit aufzuprägen und solcher Gestalt nicht selten den ergötzlichsten Contrast zu Wege zu bringen. Nur hat er dies humoristische Element nicht immer festgehalten; in verschiedenen Bildern, vornehmlich den Darstellungen grösserer Volksfeste, tritt dem Beschauer zuweilen eine gewisse Kälte der Beobachtung, eine gewisse Absichtlichkeit in der Wahl gemeiner Situationen entgegen, als deren Resultat wiederum ein manierirtes, auf äusserlichen Effekt gerichtetes Wesen erscheint. In solchen Bildern ist es dem Künstler denn auch mehr um seine brillante Technik, um täuschende Naturlebendigkeit in den Nebendingen (alten Fässern, Töpfen, Körben und andrem Geräth), um kecke, leicht andeutende Pinselstriche, um ein saftiges, durchsichtiges Helldunkel und dergl. zu thun.

So sind insgemein die interessantesten Bilder von Teniers diejenigen, in denen nur wenige Figuren angebracht sind. Kleine Bildchen, in denen ein einzelner Bauer dem Beschauer gegenüber sitzt, der in philisterhafter Gemächlichkeit sein kurzes Pfeifchen raucht, oder der neben seinem Bierkruge sich mit dem Geigenspiel ergötzt, gehören durchweg zu dem Trefflichsten dieser Art. Auch die Darstellungen liederlicher Kneipen, in denen die Bauern bei Würfeln, Bier und Taback sich über die Zeit hinwegtrösten und, in solchem Gleise zufrieden, an Welt und Leben keine weiteren Ansprüche machen, sind
8. oft des höchsten Lobes werth. Die Schleissheimer Gallerie hat mehrere gute Bilder der Art; auch in andren Sammlungen findet man in der Regel ein oder ein Paar solcher Stücke. Dagegen sind, wie bemerkt, seine Darstellungen bewegteren Volkslebens, seine Hochzeiten, Jahrmärkte und dergl. (deren
9. man z. B. in der Münchner Sammlung, in Schleissheim, im Wiener Belvedere mehrere hervorstechende Beispiele findet) selten von ähnlichem Werth. — In andren Bildern kömmt es dem Künstler wesentlich auf die Darstellung mannigfachen bunten Geräthes an, und die Figuren erscheinen hier mehr als
10. Nebensache. Zu diesen gehören seine Wachtstuben (Schleiss-
11. heim, die Gallerieen Lichtenstein und Esterhazy zu Wien u.

Digitized by Google

a. m.), seine alchymistischen Laboratorien (Museen von Berlin, Schleissheim, im Haag), seine fette Küche (im Haag) u. dergl. m. In solchen Bildern wird insgemein kein Anspruch auf tiefere Poesie, auf launigen Effekt gemacht, aber die harmonische und doch kräftige Behandlung des Verwirrten und Mannigfaltigen giebt hier insgemein einen Reiz, der wenigstens das Auge in erfreulicher Weise berührt. 12.

Es tritt ferner auch bei Teniers wiederum jenes phantastische Element hervor, welches sich bei einigen der oben besprochenen Künstler in solcher Ausdehnung gezeigt hatte. Es hat bei ihm sehr ergötzliche Teufeleien zum Vorschein gebracht, die um so mehr auf Anerkennung Anspruch machen, als hier zugleich all jene abenteuerlichen Spukgestalten denselben täppischen, bornirten Anstrich haben, wie das Bauerngesindel auf den andern Bildern des Meisters, und dadurch eben die Ironie ihres eignen Daseins zur Schau tragen. Solche Bilder kommen an verschiedenen Orten vor. In der Schleiss- 13.
heimer Gallerie ist das Bild einer Hexe, die eben irgend einen zauberischen Act zu vollführen scheint; sie kniet vor einer Lampe und schnürt einem kleinen Unhold, einer Art Fisch, die Kehle zu; toller Geisterspuk, in den fabelhaftesten Gestalten, hat sich dabei versammelt, flüchtet aber vor den gewaltigen Drohworten der Hexe in fratzenhafter Eile zurück. Auch an verschiedenen Darstellungen der beliebten Versuchung des heil. Antonius fehlt es nicht; die Krone von diesen ist in der Gallerie des Berliner Museums. Hier sieht man den 14.
armen Heiligen angstvoll vor seinem Felsaltare knieen, dessen Ecken so eben als fabelhafte Thierfratzen herausschiessen; neben ihm steht eine dämonische brabanter Schöne mit gefülltem Weinrömer; allerlei wüstes Teufelsvolk, bald wie Ziegenböcke, bald wie Affen oder Seefische anzuschauen, zerrt an seinen Gewanden; andre umher auf dem Bilde, die den unsinnigsten Lärm verführen, singen, schreien, krächzen u. s. w; einer bläst auf einer Klarinette, die er in die hohle Nase seines nackten Schädels gesteckt hat. In der Luft geht es am Abenteuerlichsten zu. Hier sieht man zwei Ritter, die auf

Fischen reiten und miteinander turnieren; der eine von ihnen ist ein Vogel und hat als Panzer einen thönernen Krug angezogen und einen Leuchter mit brennendem Lichte statt des Helms aufgesetzt; er spiesst eben den andern mit einer langen Hopfenstange in den Hals, eine Art zusammengetrockneten Frosch, der gräulich schreit und die Arme emporschlägt. Allerlei Gewürm fliegt und kriecht ausserdem umher. Es ist eine geniale Tollheit, ein geistreicher Wahnsinn in dem Bilde, der schwerlich seines Gleichen finden dürfte. — In einigen andren Bildern schweift der Humor des Künstlers, und mit nicht geringerem Glück, nach einer andren Seite aus. Dahin
15. gehören vornehmlich einige meisterhafte Affenbilder der Schleissheimer Gallerie, in denen die Affen Concerte aufführen, säuberlich geputzt beim Mahle sitzen, sich an Taback und Bier ergötzen u. s. w.

16. Endlich mag hier noch eine Reihe von Gemälden angeführt werden, die in andrer Beziehung ein eignes Interesse gewähren. Sie enthalten die Darstellung der ehemaligen Gallerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oestreich zu Brüssel, je nach den einzelnen Wänden geordnet und mit mannigfach verschiedener Staffage versehen. Hier sieht man bei den Gemälden, welche diese Gallerie füllen, im kleinsten Raume die Style der verschiedensten Meister auf eine ergötzliche Weise nachgeahmt. Die k. k. Gallerie zu Wien und die von Schleissheim enthalten verschiedene und verschieden geordnete Folgen dieser Darstellung.

17. Adrian van Ostade (1610—1685), ein Deutscher, aus Lübeck gebürtig, doch Holland durch Bildung und künstlerische Wirksamkeit angehörig, ist der zweite unter den Meistern des Bambocciadenfaches. Seine Darstellungen bewegen sich fast ausschliesslich im Kreise des Bauernlebens, doch zeigt er eine von Teniers verschiedene Auffassungsweise. Man bemerkt bei ihm ein schlichteres, minder humoristisches Eingehen auf die Zustände beschränkten, dürftigen Verkehrs, in dessen Darstellung jedoch wiederum der Ausdruck eines bequemen Genügens, Sich-gehenlassens zumeist wohl erreicht

ist. Nur in der Darstellung bewegterer Laune, mehr aufgeregten Treibens befriedigt Ostade selten und erscheint in solchen häufig gezwungen. So hat denn auch seine Technik nicht das keck Andeutende des Teniers; die Ausführung ist sorgfältiger, der Farbenauftrag voller und pastoser, dagegen das Helldunkel minder saftig. Seine beliebtesten und vorzugsweise befriedigenden Bilder stellen Bauernschenken dar, vor denen, unter einer morschen Laube, die Leute zusammensitzen und sich an Gesang und Geigenspiel ergötzen. Solche und ähnliche Scenen findet man am Meisten verbreitet. Unter andern Darstellungen ist vornehmlich das Bild einer Kinder- 18.
schule, im Pariser Museum befindlich, eins der Meisterwerke von Ostade, anzuführen; hier ist das Täppische und Ungeschickte der Kinder und ihres Durcheinandertreibens auf die trefflichste und ergötzlichste Weise dargestellt. — Diese niederen Kreise des Lebens hat Ostade, wie gesagt, nur selten verlassen; als Beispiel solcher Ausnahmen mag hier das Bild seiner Familie, die in bürgerlicher Steifheit nebeneinander sitzt 19.
und steht, ebenfalls im Pariser Museum befindlich, angeführt werden. — Isaac van Ostade, der Bruder des eben Ge- 20.
nannten, bemühte sich, dessen Weise nachzuahmen und hat, wenigstens in einzelnen Fällen, gute Bilder derselben Richtung hinterlassen.

Adrian Brouwer (1608—1640) ist ebenfalls ein be- 21.
deutender Künstler dieses Faches. Die Biographen der holländischen Künstler ereifern sich über das unsittliche, verworfene Treiben dieses Malers, der sein ganzes Leben in liederlichen Kneipen zugebracht und ihnen seinen frühen Tod zu verdanken habe. Es mag wohl wahr sein; doch zeigen seine Bilder, bei aller Gemeinheit der Bambocciaden-Malerei, zugleich eine solche Aufrichtigkeit der Auffassung, eine solche Vergnüglichkeit und Laune, eine so unversiegbare Lustigkeit, wie sie fast bei keinem andern gefunden werden. Seine Technik hat eine gewisse leichtsinnige Keckheit (etwa nach Art des Teniers — nur ein wenig trockner in der Farbe), die vortrefflich zu seiner Auffassung passt; und auch wo sie in

Digitized by Google

Schmiererei ausartet, gehören Bilder der Art noch keineswegs zu den schlechtesten dieses Faches. Brouwer malt alle möglichen Scenen des Wirthshauslebens, Gesellschaften beim Trunk, Taback oder Karten, Raufereien, Soldatenwirthschaften, chirurgische Operationen, und stets ist er bei der Sache; niemals verfällt er in jenes manierirte Wesen des Teniers, niemals in die nüchtern triviale Auffassung, die bei Ostade bemerklich wird. Oft bringt er Karikaturen zum Vorschein, aber es ist wiederum nichts Gesuchtes darin; seine Karikatur ist nur eine höhere Potenz der Lustigkeit, der Aufregung, des Leidens unter den Händen des Dorfbarbiers. Hier das ergötzlichst skurrile Nachdenken in dem Gesichte des Bauern, der die Pfeife anzündet, — dort ein Sänger, der gar nicht ablassen kann, seine Litanei in den Qualm der Schenke emporzujubeln — dort ein Andrer, der auf die lächerlichste Weise den Schmerz zurückhält, während ihm der Medicus das Pflaster vom Arme zieht. U. dergl. m. Das Vaterland des Künstlers besitzt wenig Bilder von seiner Hand; in den deutschen Gallerieen sind
22. sie dagegen nicht selten, und namentlich ist in der Gallerie von München ein grosser Reichthum derselben vorhanden. — Als Gefährte des Brouwer bei seinen liederlichen Unternehmungen wird ein Bäcker, Joseph Craesbecke, genannt, der
23. von ihm im Malen soll unterwiesen worden sein. Die Bilder, welche man diesem in der Schleissheimer Gallerie zuschreibt, sind dem Brouwer ähnlich, nur minder geistreich. In
24. der k. k. Gallerie des Belvedere und in der Gallerie Lichtenstein zu Wien sieht man einige Bilder unter seinem Namen, die mehr vornehmere Scenen, in der Weise der Rembrandt'schen Schule behandelt, vorführen.

25. Da die Weise der drei genannten Künstler bedeutenden Beifall von Seiten der Zeitgenossen fand, so sah sich eine namhafte Anzahl andrer Maler veranlasst, als Schüler oder Nachahmer ihren Fusstapfen zu folgen. Doch ist im Allgemeinen dabei nicht sonderlich Erfreuliches zum Vorschein gekommen, da diesen Nachfolgern insgemein die lebendige Laune jener Meister fehlte. Es mag hinreichen, hier die Namen der

Digitized by Google

vorzüglichsten unter ihnen, eines D. Ryckaert, H. Zorg, C. du Sart, G. van Tilborg, A. Diepram, J. Droogslot, J. Molenaer, R. Brakenburg, angeführt zu haben. Die beiden letztgenannten zeichnen sich durch eine saubere Ausführung aus. Noch mehr ein dritter: Cornelius Bega, dessen Bilder eine feine, seidenartige Behandlung (nach der Weise der zweiten Classe des Genre) zeigen; doch ist eine solche Behandlung im Widerspruch mit den gemeinen Scenen des Bauernlebens, die er zumeist darzustellen liebt, und giebt diesen etwas Gesuchtes und Affektirtes. Quirin van Breckelencamp pflegt insgemein schlichte, friedliche Zustände des niederen Lebens darzustellen und dieselben durch eine tüchtige, einfache Ausführung anziehend zu machen.

§. 53. Eigenthümlich steht den bisher besprochenen Bambocciaden-Malern Jan Steen, der lustige Schenkwirth von Leyden (1636—1689), gegenüber. Auch von ihm wissen die Kunsthistoriker, wie vom Adrian Brouwer, allerlei Uebles zu erzählen. Auch er soll in dem gemeinen Wirthshausleben untergegangen sein, und es ist gewiss, dass er, aus Wohlgefallen an solchem Treiben, eine öffentliche Weinwirthschaft angelegt hat, — nicht um daraus sonderlichen Vortheil zu ziehen: er hat selbst mehr getrunken als seine Gäste, und seine Bilder mussten, wie man sagt, oft wieder gut machen, was er den Weinhändlern verschuldet. Aber auch seine Bilder zeigen eine freie, vergnügliche Auffassung des gemeinen Lebens, dabei zugleich eine sorglose Ironie, welche das gesammte Leben des Tages, das vornehme ebenso, wie das geringe, nur als einen lächerlichen Mummenschanz, als ein lustig verkehrtes Treiben, darstellt. So steht Jan Steen mit freiem Bewusstsein über dem Elemente, aus welchem er seine Nahrung saugt und so ist auch seine Behandlung desselben von der Weise der vorgenannten Künstler wesentlich verschieden. Häufig zwar sind es dieselben Gegenstände, lustige Gelage, Bauernscenen u. dergl. m. War es jenen aber nur um die Darstellung allgemeiner, theils ruhiger, theils bewegter Zustände zu thun, so führt er

Digitized by Google

dem Beschauer in der Regel eine mehr oder minder durchgebildete Handlung, ein gegenseitiges Verhältniss und Interesse der dargestellten Personen und in diesen eine geistreiche, mannigfach verschiedene Charakteristik vor, welche von der schärfsten Beobachtungsgabe zeugt. Steen ist fast der einzige unter den niederländischen Künstlern, der die Elemente der Komik solcher Gestalt in der sinnreichsten Weise ausgebildet hat. Seine Technik ist seiner Darstellungsweise angemessen: sorgfältig vollendend, aber trotz des Eingehens in die feineren Einzelheiten immer eben so sicher und fest, wie leicht und frei beweglich.

In den Museen im Haag und in Amsterdam findet man die bedeutendste Anzahl von Werken seiner Hand. Eins der
2. vorzüglichsten des Haager Museums ist unter dem seltsamen Namen der „Darstellung des menschlichen Lebens" bekannt. Es stellt einen geräumigen Saal dar, in welchem sich eine Menge von Personen, alte und junge, versammelt haben. Sie sitzen an verschiedenen Tischen, in lauter lustigen Gruppen; einige schmausen Austern, andre trinken, andre lachen und schwatzen. Der Wein macht traulich. Da sitzt ein Alter, mit grauem Kopfe und zahnlosem Munde, aber munter genug und jetzt vom Mahle geröthet, neben einer derben Schönheit mittlerer Jahre; er ist ihr möglichst nahe gerückt und flüstert mit glänzenden Augen und eindringlicher Miene ihr ins Ohr; wie es scheint, macht er ihr Heirathsvorschläge. Sehr ruhig, ein wenig zurückgebogen, nicht unwillig, aber mit stark schalkhaftem Zusatze hört sie ihn lächelnd an; sie berechnet wohl die wirthschaftlichen Vortheile, die ihr aus solcher Verbindung zufliessen könnten. Unweit davon sitzt Jan Steen selber, wie er sich oft auf seinen Bildern gemalt hat; ein halbgeleertes Glas in der Hand, beobachtet er jenes zärtliche Paar und ist darüber in so herzliches Lachen gerathen, dass der ganze wohlgenährte Körper bebt und die Arbeit des Trinkens stockt.

---

§. 53, 2. Schnaase, niederländische Briefe, S. 83.

Digitized by Google

— Ein andres sehr treffliches Gemälde verwandten Inhalts be- 3.
findet sich zu London, in der Gallerie des Herzogs von Wellington. Auf diesem Bilde ist dem Weine ebenfalls Genüge gethan. Ein junger Cavalier rückt scherzend der Tochter vom Hause mit dem Weinglase näher, und diese bewilligt einige Vertraulichkeit, während die Mutter ihr Schläfchen hält; die Kinder benutzen diese Gelegenheit zum Naschen; die Magd bespricht sich am Fenster mit des Nachbars Knecht, und der Affe auf der Wanduhr zieht die Gewichte in die Höhe, als habe er den Verstand und wisse, dass den Menschen in solchen Situationen die Zeit ein überflüssig Ding ist. — Ein eben- 4.
falls ausgezeichnetes Bild von ähnlicher Composition befindet sich in der k. k. Gallerie zu Wien. — Ein zweites Bild der- 5.
selben Gallerie stellt einen Hochzeitabend dar. Der Bräutigam, ein dürrer, ältlicher Gesell, hinter dessen Kopf einer ein Paar Hörner macht, ist im Begriff, die Braut, die sich jüngferlich sträubt, aus dem Saale zu führen; die Gesellschaft ist aufgestanden und lässt ihren Jubel mit Gläsern, Geigen, Pfannen und Mörsern aus; zur Seite hier wieder ein ältliches Liebespaar u. dergl. m.

Für Steen's Behandlung eigentlicher Bauernscenen befindet sich ein treffliches Beispiel in der Münchner Gallerie. Ein phantastischer Vagabund hat mit ein Paar Bauern gespielt 6.
und sie betrogen; in höchster Wuth ergreift der eine einen Besen und fegt auf den Verräther los, der andre, auf Krücken, schreit und droht, die Wirthin ruft um Hülfe; der Vagabund weicht den Schlägen aus und zieht hohnlachend vom Leder; Tisch und Stühle stürzen. Das Ganze voll höchster Lebendigkeit und glücklichster Darstellung des Momentanen. — Auch das Alchymisten-Treiben, das bei den früheren Künstlern mehr nur in Bezug auf die bunte Unordnung des Laboratoriums beliebt war, weiss Steen in eigen poetischer Weise zu erfassen. Ein ausgezeichnetes Bild der Art ist in der Gallerie Manfrini 7.
zu Venedig; es stellt die Noth in der Familie eines Alchy-

---

§. 53, 3. Passavant, Kunstreise, S. 76.

misten dar. Die Frau sitzt in der Mitte, ein weinender Knabe mit leerem Näpfchen und Löffel neben ihr; ein kleines Kind schreit in der Wiege, andre suchen nach Speise und finden nichts und schreien: ein Hund leckt vorn in einem umgefallenen Tiegel. Zur Seite der Frau steht der Gemahl, eine treffliche schlotterbeinige Figur in grandios stylisirtem Schlafrock, eine Kappe und Schlafmütze auf dem Kopfe, eine Feder hinterm Ohr; er deducirt ihr aus einem dicken Buch, dass er jetzt nahe daran ist, der Noth ein Ende zu machen und das Gold oder den Stein der Weisen zu finden; die Frau wendet sich trostlos von ihm ab. Rings umher fehlt es nicht an mannigfachem Geräth; im Hintergrund ist der Heerd, an welchem die Laboranten beschäftigt sind. Der Maler hat, in dem Alchymisten und dessen Familie, sich selbst mit den Seinigen, wahrscheinlich irgend eine häusliche Noth ins Launige umkehrend, portraitirt.

Nicht selten gehen Jan Steen's Darstellungen auch in das Leben der höheren Stände über. In solchen pflegt er am Liebsten den Besuch eines Arztes bei einer kranken Dame zu malen, einen Gegenstand, den vorzugsweise jene Maler des feineren Genre gern behandeln. Aber er weiss auch hier wieder seine Komik in ergötzlichster Weise zu entfalten und namentlich das burlesk Gelehrte, das Dumm-pfiffige der Doktoren seiner Zeit trefflich hervorzuheben. Das Museum im Haag
8. besitzt mehrere Bilder der Art; ein eigenthümlich anziehendes
9. ist in der Münchner Gallerie. Hier steht der Arzt, ein lustig philiströser Kauz, mit verlegenem Bückling vor der Dame und fühlt ihren Puls. Die Dame hält einen Zettel in der Hand, auf dem einige Liebesverse zu lesen sind; auf dem Vorbau der Thüre steht ein kleiner Gyps-Amor und zielt gerade auf sie hin. Durch die Thüre blickt man auf die Gasse hinaus, wo ein junger Mann mit umgeschlagenem Mantel der Hausmagd ein Stück Geld vorhält. Man kann voraussetzen, dass es diesem besser als wie dem unbehülflichen Doktor gelingen wird, die Krankheit der Dame zu kuriren. —

Noch ist endlich ein andrer Bambocciaden-Maler zu er-

Digitized by Google

wähnen, der wiederum in einer eigenthümlichen Darstellungs- 10.
weise gemalt hat: Peter van Laar (1613—1674). Er hielt
sich längere Zeit in Italien auf und stellte Scenen des dorti-
gen Volkslebens, aber ebenfalls mit besonderem Eingehen auf
das Niedrige und Gemeine, dar: wüste Bettlerherbergen, Räu-
berscenen, Klosterhöfe mit abenteuerlichen Mönchen, Gesin-
del bei Spiel oder Tanz u. dergl. m. In der Behandlung herrscht
hier das derb Effektvolle der italienischen Naturalisten vor,
und die Bilder sind vornehmlich denen des Michelangelo Cer-
quozzi zu vergleichen. In den Wiener Gallerieen, in der öf-
fentlichen Gallerie von Augsburg, in den Uffizien zu Florenz 11.
u. a. a. O. finden sich Werke von ihm. Die Italiener nann-
ten ihn, wegen seiner wunderlich verwachsenen Figur, Bam-
boccio, und nach diesem Namen zunächst sollen seine Bil-
der und die Darstellungen verwandten Inhalts jene Bezeichnung
als Bambocciaden erhalten haben. — Aehnliche Behandlung, 12.
wie die Bilder des van Laar, zeigen die seines Zeitgenossen
Andreas Both, der gleich ihm in Italien lebte. Doch sind
selbständige Arbeiten dieses Künstlers selten, da er insgemein
mit seinem Bruder, dem Landschaftsmaler Johann Both (§. 62,
6.) zusammenarbeitete und die Staffage in dessen Bildern
malte. —

§. 54. Den Malern des Bambocciaden-Faches sind die-
jenigen Künstler anzuschliessen, welche vornehmlich das Le-
ben des Soldaten, Wachtstuben, Lagerscenen und Schlachten,
zu ihrem Gegenstande wählten. Unter diesen ist insbesondere 1.
Jean le Ducq durch seine Darstellungen soldatischen Trei-
bens in Wachthäusern und Herbergen ausgezeichnet. Die
Münchner Gallerie hat von ihm u. a. ein Paar treffliche Bil-
der der Art, unter denen namentlich das eine, auf dem eine
Frau einen Sporn an den Stiefel eines spanischen Soldaten
befestigt, sehr ergötzlich wirkt. — Auch von Palamedes 2.
Stevens hat man Bilder der Art; doch ist dieser Künstler
in eigentlichen Schlachtenbildern bedeutender. Im Berliner
Museum findet sich von ihm u. a. ein Kampf zwischen Ca-

Digitized by Google

valleristen und Infanteristen, wo die letzteren mit ihren langen Lanzen vortrefflich auf die Reiter losstechen; der Offizier von diesen kommandirt eben mit gewaltiger Stimme, das Weite
3. zu suchen. — Andre Schlachtenmaler sind: A. Verschuring (um die Mitte des Jahrhunderts blühend), Philipp Wouverman (von dem unten §. 63, 6. ein Mehreres), P. van Bloemen (genannt: Standaart — gegen den Schluss d. Jh. blühend), A. F. van der Meulen, der in den Diensten Ludwig's XIV. von Frankreich stand, den König auf seinen Feldzügen beglei-
4. tete und deren einzelne Begebenheiten malte, — J. van Huchtenburg, der die Kriegsthaten des Prinzen Eugen in dessen Auftrage malte, u. a. m.; sämmtlich durch eine tüchtige Auffassung des Gegenstandes, wenn auch freilich nur sehr selten durch poetische Behandlung desselben ausgezeichnet. — Etwas
5. später als die zuletzt genannten blühte der Deutsche Georg Philipp Rugendas von Augsburg (1666—1742), dessen zahlreich vorhandene Bilder vornehmlich die mannigfachen Ereignisse des Soldatenlebens, Kriegs- und Marsch-Scenen, Schlachten u. dergl. zum Gegenstande haben. Kraft und Feuer in bewegten Situationen, Geist und lebendige Auffassung in allen, eine ernste, oft sogar grossartige Haltung und tüchtige Behandlung sichern diesem Künstler einen der ersten Plätze unter den Meistern dieses Faches.

---

1. §. 55. Der edelste unter den Meistern des feineren Genrefaches ist Gerhard Terburg (1608—1681). Das Leben und die Sitte der vornehmeren Gesellschaft, das Mässige und Zurückgehaltene in Benehmen und Bewegung, die zierlichste Darstellung reicher Kleidungsstoffe, alles dies tritt in seinen, wie in vielen Bildern der folgenden Künstler, als allgemeine Bestimmung des Inhaltes hervor. Was ihn aber von der Mehrzahl der letzteren vortheilhaft unterscheidet, besteht nicht bloss in der eben so schlichten und naiven, wie geschmackvollen Anordnung, sondern vornehmlich in denjenigen Elementen, die dem Jan Steen unter den Bambocciaden-Malern eine so bedeutsame Stelle erworben hatten: auch ihm ist es nicht

Digitized by Google

sowohl um allgemeine Zustände, als vielmehr um besondere Handlungen oder Situationen, um feine Charakteristik und Individualisirung zu thun. So führen Terburg's Bilder in den dargestellten Personen insgemein eine theils leisere, theils deutlichere Verknüpfung gegenseitiger Interessen vor, deren Lösung nach der einen oder andern Seite dem Nachdenken des Beschauers überlassen bleibt, während jedoch der reizvolle harmonische Ton, in welchem das Ganze derselben gehalten ist, stets eine ruhige, heitere Stimmung vorherrschen lässt.

Die Bilder dieses Meisters sind nicht sonderlich häufig; es mögen hier einige der interessantesten angeführt werden.
In einem Bilde des Haager Museums sieht man einen Offizier, 2.
sitzend, in voller Kriegstracht, und neben ihm knieend, auf seinen Schooss gelehnt, seine junge Frau oder Geliebte. Ein zierlich geschmückter Trompeter hat eben einen Brief gebracht und steht vor ihnen, die weitere Ordre erwartend. Die besorgte Aufmerksamkeit der Frau und die ruhige soldatische Haltung des Offiziers führen uns lebhaft in die Scene ein und die Phantasie sucht gern aus seinen Zügen zu errathen, ob unter der dienstlichen Miene des Kriegsmannes gleich warme Gefühle verborgen sind, als die Dame durchblicken lässt, oder ob er im Wechsel des Marsches neue Verbindungen erwar-
tet. — In der Münchner Gallerie befindet sich ein Gemälde, 3.
auf dem ein ähnlicher Feldtrompeter einer Dame einen Brief überbringt. Sie ist vornehm gekleidet und hat den Anstand einer Wittwe; sie zaudert, den Brief anzunehmen und steckt die Hände überkreuz unter ihr sammtnes Pelzmäntelchen; neben ihr steht eine Magd in schwarzer Florhaube, die die Gebieterin voller Erwartung ansieht, indem sie ein reiches Prachtgefäss auf den Tisch setzt. Hier ist zu errathen, welche Mittheilungen etwa in dem verhängnissvollen Briefe enthalten sein mögen, und ob die Dame in ihrer Weigerung beharren werde.
— In einem Bilde des Pariser Museums ist ein stattlicher 4.
Kriegsmann, im Brustharnisch und gewaltigen Reiterstiefeln,

---

§. 55, 2. Schnaase, niederländische Briefe, S. 88.

dargestellt, welcher neben einer jungen Dame beim Frühstück
sitzt. Er bietet ihr, ziemlich ungenirt, eine Hand voll Gold
an; sie war eben im Begriff aus der zierlichen Kanne ein Wein-
glas für ihren gestrengen Gast zu füllen und blickt nun zau-
dernd, man weiss nicht: ob unschlüssig, bei dem verfänglichen
5. Anerbieten vor sich hin. — Eine der anmuthigsten Composi-
tionen Terburg's befindet sich in zwei trefflichen Exemplaren
in den Museen von Berlin und von Amsterdam; sie ist u. a.
aus Goethe's Wahlverwandschaften (wo sie als lebendes Bild
dargestellt wird) bekannt: „Einen Fuss über den andern ge-
schlagen, sitzt ein edler ritterlicher Vater und scheint seiner
vor ihm stehenden Tochter ins Gewissen zu reden. Diese,
eine herrliche Gestalt, in faltenreichem weissem Atlaskleide,
wird zwar nur von hinten gesehen, aber ihr ganzes Wesen
scheint anzudeuten, dass sie sich zusammennimmt. Dass je-
doch die Ermahnung nicht heftig und beschämend sei, sieht
man aus der Miene und Geberde des Vaters; und was die
Mutter betrifft, so scheint diese eine kleine Verlegenheit zu
verbergen, indem sie in ein Glas Wein blickt, das sie eben
auszuschlürfen im Begriff ist.“ Auch hier interessirt es den
Beschauer, sich den Gegenstand der Unterhaltung und deren
etwanige Folgen auszumalen. Das Bild in Amsterdam ist et-
was breiter wie das in Berlin, und in der Erweiterung noch
ein Hund angebracht, der jenem, jedoch zum Vortheil der
Composition, fehlt; die Ausführung in beiden ist gleich treff-
6. lich, nur das in Amsterdam minder gut erhalten. — Ausser
den Bildern, wie die eben beschriebenen, finden sich übrigens
auch verschiedene von Terburg, die wiederum nur mehr auf
die Darstellung allgemeiner Zustände der feinen Gesellschaft
gerichtet sind, doch in diesen eben dieselbe Naivetät der Auf-
fassung und Anmuth der Darstellung zeigen. Einige anmu-
thige Bilder der Art in der Gallerie von Wien. Auch sind
verschiedene vorzügliche Portraitbilder dieses Meisters vor-
handen.

1. §. 56. Einige Jahre jünger als Terburg ist ein zweiter

Digitized by Google

sehr vorzüglicher Meister dieses Faches, Gerhard Dou (Dow, Douw, — geb. 1613, gest. 1680). In Rembrandt's Schule gebildet, scheint Dou von diesem Künstler vornehmlich die Richtung auf eine harmonische Behandlung und Durchbildung des Helldunkels empfangen zu haben; im Uebrigen jedoch hat er dessen phantastisches und effektvolles Wesen verlassen und sich eine sehr eigenthümliche Darstellungsweise ausgebildet. Die Gegenstände, welche Gerhard Dou mit besondrer Vorliebe darzustellen pflegt, bewegen sich insgemein in dem engen Kreise des gemüthlichen Verkehrs der Familie; es ist keine Handlung, der sich, wie bei Terburg, das Element verborgener leidenschaftlicher Interessen beimischt, es sind nur die Beziehungen einer schlichten, stillen Häuslichkeit, die Zustände friedlicher und freundlicher Gewöhnung, die uns in seinen Bildern entgegen treten. Die Ausführung ist, wie es unter solchen Umständen erfordert wird, äusserst sauber und vollendend, ohne jedoch bei dieser höchsten Feinheit in Aengstlichkeit oder Befangenheit auszuarten; die mannigfaltigen Nebendinge sind mit derselben Liebe behandelt, denn sie bilden ein nothwendiges Mittelglied im häuslichen Verkehr und der tägliche Umgang mit ihnen hat ihnen ein selbständiges und für sich gültiges Interesse aufgeprägt. Die Anordnung ist demgemäss auch so, dass diese Nebendinge in zierlicher Zusammenstellung in der Regel einen bedeutsamen Theil des Bildes einnehmen; oft blickt man durch ein Fenster, auf dessen Rand allerlei Geräth nebeneinander liegt, in das Treiben des Hauses hinein. Oft ist das Gemüthliche, heimlich Beschlossene desselben durch abendliches Dunkel und Kerzenbeleuchtung noch mehr hervorgehoben; in der Behandlung zierlicher Lichteffekte der Art hat es Gerhard Dou ebenfalls zur höchsten Meisterschaft gebracht. So sind in seinen Bildern zwar häufig wiederum die niederen Classen der Gesellschaft, Hausmägde, Verkäuferinnen täglicher Bedürfnisse u. dergl. m. dargestellt, aber es ist hierin durchaus keine Hinneigung zu dem Burlesken und Ungefügen der Bambocciaden-Maler; ja, wo sich Gerhard Dou vielleicht im einzelnen Falle einer solchen Richtung

Digitized by Google

nähert, merkt man alsbald das Absichtliche und Gezwungene. Auch das Gegentheil, das Leben des feineren Salons, die Darstellung poetischer Gestalten, eignet sich nicht für seine eigenthümliche Richtung, und wenn er dergleichen zwar mehrfach versucht hat, so sind auch hier die Resultate nicht glücklich zu nennen; der Ausdruck geistigen Inhalts bleibt hier mehr oder minder hinter den technischen Verdiensten zurück.

2. Gerhard Dou's Bilder waren seit der Zeit ihres Entstehens sehr gesucht und es dürfte schwerlich eine Sammlung holländischer Kabinetbilder zu finden sein, in denen nicht ein oder ein Paar derselben als vorzüglichste Zierde aufbewahrt werden. Die Gallerieen seines Vaterlandes, die deutschen Gallerieen von Dresden, München, Wien, Berlin u. s. w., das Museum von Paris, die englischen Sammlungen sind reich an diesen kleinen Schätzen. Hier sieht man ein Fenster gemalt, aus dem eine Magd einen Küchentopf ausschüttet; dort ein andres, an dem sie mit der Zubereitung der Speisen beschäftigt ist; dort ein drittes, aus dem sie mit brennendem Licht in die Nacht hinein leuchtet und lächelt. Hier blickt man durch das Fenster in das Atelier des Malers hinein, dort in
3. das freundliche Zimmer einer alten Spinnerin. In einem Bilde des Pariser Museums sieht man den Laden einer Gewürzhändlerin mit seinem mannigfach übereinander gebauten Geräth, und Leute vor dem Ladentisch, denen die Händlerin das Ver-
4. langte zuwiegt. In einem Bilde der Münchner Gallerie ist es das Gewölbe einer Kuchenbäckerin, vom Kerzenlicht beleuchtet, und eine Magd, die ihre Laterne auf den Boden gestellt
5. hat und unter den Waaren das Nöthige aussucht. Ein Bild des Berliner Museums stellt eine Speisekammer mit allerlei Vorräthen dar; die Köchin öffnet so eben die Thür, sie hat ein Licht in der Hand, welches ihr freundliches Gesicht artig beleuchtet; sie tritt leise auf, um das Mäuschen im Vorgrunde nicht zu stören, das schon lange seinen Unfug unter den Speisen getrieben hat und nun eben im Begriff ist, in die aufgesperrte Falle zu schlüpfen. U. dergl. m. — Ein sehr liebens-

Digitized by Google

würdiges Gemälde befindet sich in dem Haager Museum. Es 6.
stellt ein geräumiges Zimmer dar, bürgerlich, ohne grosse Pracht, aber alles höchst ordentlich und reinlich, zu den Seiten die mannichfaltigen Bedürfnisse der Wirthschaft zusammengestellt; durch das geöffnete Fenster blickt man auf die festtäglich beleuchtete Gasse hinab; daran sitzt die junge Hausfrau, im einfachen Hauskleide, mit frischen regelmässigen Zügen, mit häuslicher Arbeit beschäftigt; neben ihr eine Wiege mit dem kleinen Säugling, den das ältere Schwesterchen freundlich betrachtet. — Ein
andres, höchst reizvolles Bild, unter dem Namen der „Mäd- 7.
chenschule" bekannt und durch den meisterhaftesten Lichteffekt ausgezeichnet, befindet sich im Museum von Amsterdam. Der Schulmeister schilt eben einen Knaben tüchtig aus, welcher seiner Miene nach ganz unschuldig scheinen würde, wenn nicht das Lachen der andern den Schalk verriethe. Nichts übertrifft hier die zarte Ausführung der Mädchengesichter, welche fast jedes durch ein eignes Lichtstümpfchen erleuchtet werden und so freundlich und hell aus dem Dunkel hervortreten, dass die Knaben umher fast zu kurz kommen. Besonders artig sind die fleissigen Kinder an der letzten Tafel, deren Licht um ihres Fleisses willen ganz dunkel brennt. — Ein
Gemälde des Pariser Museums, von etwas bedeutenderen Di- 8.
mensionen als gewöhnlich, lässt in das Zimmer einer reicheren Familie, durch zierlichere Meubles und Geräth geschmückt, hineinblicken. Auf einem Lehnstuhle sitzt eine kranke Frau; vor ihr kniet die Tochter, indem sie ihr weinend die Hand küsst, die Magd reicht ihr die Arzenei, und etwas weiter vorn steht der Arzt, phantastisch costümirt, indem er, gegen das Fenster gewandt, die Flasche mit dem Wasser betrachtet. In diesem Bilde ist ein mehr aufgeregtes Gefühl, als gewöhnlich bei Gerhard Dou, dargestellt, aber das Ganze doch wiederum in seiner milden, sinnigen Weise zusammengehalten. — Ein
Bild der Münchner Gallerie von ähnlich grösserer Dimension, 9.

---

§. 46, 7. v. Quast, im Museum, 1834, No. 45, S. 371.

Digitized by Google

ein Charlatan, der dem versammelten Publikum seine Medicamente anpreist, ist weniger anziehend und ohne die gemüthliche Stille, die sonst den Bildern Gerhard Dou's ihren Werth giebt.

10. Einzelne Darstellungen, bewegen sich, wie gesagt, auch in den Kreisen der höheren Gesellschaft; sie enthalten meist eine oder ein Paar Figuren, bei denen es dem Künstler zumeist um die Nachahmung kostbarer Stoffe zu thun ist. Ein Lieb-
11. lingsgegenstand des Meisters, den er öfter wiederholt hat, ist ein Einsiedler, in seiner Felshöhle betend; aber auch hier sind es insgemein nur die Nebendinge, Crucifixe, Todtenköpfe, Sanduhren u. dergl., welche ein näheres Interesse erwecken. Die Gallerie zu München besitzt drei verschiedene Darstellun-
12. gen dieses Gegenstandes. Noch weniger befriedigen die eigentlich idealen Darstellungen, z. B. seine büssende Magdalena (in Berlin und in Dresden), welche ganz ausserhalb seiner Sphäre liegen.

1. §. 57. Der Weise des Terburg und der des Gerhard Dou folgten verschiedene andre Künstler, die, wenn sie auch im Allgemeinen nicht die Vortrefflichkeit dieser beiden erreichten, doch in einzelnen Fällen sehr Artiges und Anmuthvolles hervorgebracht haben. Bei ihnen wechseln insgemein die gemüthlichen Scenen des Familienlebens und ähnlicher Verhältnisse mit Darstellungen aus dem Treiben der feineren Gesellschaft, auch wohl mit einzelnen idealen Gegenständen, ohne dass bei dem einen oder dem andern eine besondere Richtung zu dieser oder jener Auffassungsweise als vorherrschend zu bezeichnen wäre. Zu den liebenswürdigsten Künst-
2. lern, von denen hier die Rede ist, gehört Gabriel Metzu (1615 — 1658), der in Scenen des niederen wie des höheren Verkehrs gleich unbefangen, von ebenso sauberer wie unge-
3. zwungener Vollendung erscheint. Das Berliner Museum besitzt unter seinem Namen ein sehr anziehendes Gemälde von verhältnissmässig bedeutenden Dimensionen, welches der Auffassungsweise des Terburg verwandt ist. Es ist eine Dame in

Digitized by Google

blauseidnem Kleide und Pelzüberwurf; sie sitzt ermattet in einem Lehnstuhl, das Gesicht und Auge emporgerichtet, so dass man die reinen edlen Züge des Profils klar entfaltet sieht; sie ist blass, und schmerzlich zuckt es um ihren Mund, doch voll ruhiger Ergebung. Vor ihr steht der Arzt in schwarzem Doktortalar und mit der Alongenperücke, ein tröstlich mildes Gesicht; er hat den schönen Arm der Kranken gefasst, um ihren Puls zu fühlen; zugleich zeigt er empor nach einem Portrait, welches an der Wand hängt und einen Herrn in stattlicher Offizierstracht vorstellt. Es scheint der Gemahl zu sein, dessen lange Abwesenheit die Verlassene krank gemacht hat; der Arzt scheint seine baldige Rückkehr zu versprechen.
— In derselben Gallerie ist von Metzu das Portrait-Bild einer 4.
holländischen Patricierfamilie, voll prunkhaften, bürgerlich unbedeutenden Stolzes. — Im k. k. Museum von Wien befindet 5.
sich ein Bild von Metzu, welches der Weise des Terburg nahe verwandt ist; es stellt eine Spitzenklöpplerin und neben ihr einen jungen Herrn dar, und lässt auf ein anziehendes Verhältniss zwischen beiden schliessen. — In den Gallerieen von 6.
Dresden und München, im Museum von Paris u. a. m., sieht man von Metzu Scenen aus dem wirthschaftlichen Treiben der Familie.

Ein sehr productiver Künstler ist **Franz van Mieris** 7.
(1635—1681), Schüler des Gerhard Dou. Mieris fehlt es in seinen Darstellungen des Lebens der vornehmeren Stände insgemein an derjenigen Naivetät der Auffassung, welche überall die erste Bedingung eines vollendeten Kunstwerkes ausmacht; seine saubere Ausführung kostbarer Stoffe, vornehmlich schimmernder Seidenzeuge, die z. B. bei Terburg nur als Mittel zur Erreichung anderweitiger Zwecke hervortrat, genügt nicht, um diesen Mangel zu verdecken. Bedeutender ist Mieris dagegen in den Darstellungen mehr niederer Scenen, in denen oft eine eigene ergötzliche Laune sichtbar wird und wo doch die ganze Auffassung so gehalten ist, dass eben dieselbe feine Ausführung nicht unstatthaft erscheint. Die Münchner Gal- 8.
lerie hat treffliche Beispiele der Art; eins der anziehendsten stellt zwei grosse Stiefeln und allerlei andres Kostüm auf dem

Digitized by Google

Tisch einer Herberge liegend dar, und im Hintergrunde den
Herrn dieser Dinge, den Künstler selbst, im Gespräche mit
der Wirthin. Auf einem andren der Art erblickt man einen
Soldaten, halbe Figur, der eine Tabackspfeife in der Hand
hält und den Rauch in jovialer Laune in die Höhe bläst. —
9. Nächst der Münchner Gallerie ist besonders die der Uffizien
zu Florenz (die überhaupt eine interessante Sammlung von
Werken der Holländer besitzt,) reich an Bildern dieses Künst-
10. lers. — Der Sohn des Franz, Wilhelm van Mieris, ist
dem Vater in Bezug auf saubere Ausführung ähnlich, doch
tritt bei ihm der Mangel des Naiven noch in ungleich höhe-
rem Maasse hervor.

11. Ein Künstler verwandter Richtung ist Caspar Netscher
(1639—1684). In vornehmeren Scenen, und insbesondere in
Darstellungen, welche ihrem Gegenstande nach der Historien-
malerei angehören, fehlt es auch ihm an der unbefangenen,
naiven Auffassung und er erscheint nicht selten manierirt.
Dagegen hat er in Bildern, welche die einfachere Darstellungs-
weise des Gerhard Dou befolgen, sehr Treffliches und Anzie-
12. hendes geleistet. — Aehnlich sind Peter van Slingelandt,
ein Schüler Gerhard Dou's, Nicolas Verkolje, u. a. m. —
13. Unter diesen Künstlern ist auch Gottfried Schalken, eben-
falls ein Schüler Gerhard Dou's, anzuführen. Die Meister-
schaft dieses Künstlers besteht in der Darstellung zierlicher
Lichteffekte, die er, nach dem Beispiele seines Lehrers, zu-
meist mit besonderer Vorliebe angewandt hat. Doch ist er
nur zu häufig, besonders wenn er ideale Gegenstände behan-
delte, ins Manierirte verfallen; ein Hauptbild der Art, in der
14. Münchner Gallerie, stellt die klugen Jungfrauen mit ihren
hellbrennenden Lampen, und die thörichten Jungfrauen, deren
Lampen so eben erlöschen, dar. In andren Bildern zeigt sich
jedoch auch bei ihm nicht selten eine anziehend naive, zum
15. Theil launige Auffassung, wie z. B. in einem Bilde des Haa-
ger Museums: ein Arzt, der von einer jungen Dame in Ge-
sellschaft ihres Vormundes besucht wird und eine Ursache der
Krankheit des schönen Mündels angiebt, welche diese weinen

Digitized by Google

und den Vormund höchlichst erstaunen macht. — Im Berliner 16.
Museum befindet sich ein eigenthümliches Bildchen dieses Meisters von unübertrefflicher Anmuth. Es ist eine Landschaft, eine stille holländische Gegend mit breiten weidenbepflanzten Kanälen; ein Knabe sitzt vorn unter einem alten Weidenbaume und angelt; ihm gegenüber ein Busch gelber Wasserlilien, auf denen Schmetterlinge ruhen. Der Himmel ist mit abendlich dunkelnden Wolken umzogen; in der Ferne zieht
ein einsames Segel vorüber. — Den manierirten Bildern Schal- 17.
ken's und andrer gleichzeitiger Maler dieses Faches sind die schon oben genannten Künstler Eglon van der Neer, Adrian van der Werff u. a. in ihren Genrebildern verwandt. —

Unter den späteren Genremalern ist hier endlich noch 18.
Peter van Hooghe (1659 — 1722) anzuführen, der sich durch eine schlichte Auffassung und gediegene, kräftige Ausführung sehr vortheilhaft auszeichnet. Er pflegt insgemein das Innere eines stillen Wohnzimmers darzustellen, in welches das Sonnenlicht durch Fenster oder Thüre hereinfällt und so über das Ganze einen eigen festtäglichen Glanz verbreitet; die stille Beschäftigung der Personen, welche sich in diesen Zimmern befinden, erhöht den Eindruck des Ganzen, welches überall einen reinen, ungestörten Frieden athmet. Die Gallerieen von
Dresden, München u. s. w. haben interessante Beispiele von 19.
Bildern dieses Meisters, die nicht eben häufig vorkommen.

Dritter Abschnitt.

Landschafts-Malerei.

§. 58. Die Landschaft, welche in den historischen Bil- 1.
dern der altflandrischen Schule als ein so bedeutendes Element hervorgetreten war, hatte sich in den letzten Verzwei-

gungen dieser Schule, im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, bereits in einer gewissen Selbständigkeit geltend gemacht. (Vergl. oben §. 38.) Doch waren diese Bestrebungen bei dem Untergange der Schule nicht weiter fortgesetzt worden. Die italienisirenden Manieristen des 16ten Jahrhunderts, die vornehmlich auf eine ideale Behandlung menschlicher Formen ausgingen, verliessen den heimathlichen Boden der unbefangen gemüthvollen Naturanschauung; Darstellung des Naturlebens ward ihnen fremd, und es finden sich nur ganz verein-
2. zelte Bestrebungen der Art. Als Beispiel möge hier ein interessantes Bildchen des Berliner Museums von Corn. Matsys (1543) genannt werden, eine Landschaft von ungemein mildem, spätherbstlichem Charakter, in der jedoch die ziemlich burleske Staffage mit dem Ernst der landschaftlichen Auffassung unangenehm contrastirt.

3. In voller Selbständigkeit und Bedeutsamkeit erscheint die Landschaft zuerst am Schlusse des sechzehnten und in der ersten Zeit des siebzehnten Jahrhunderts, und zwar vornehmlich in der Schule von Brabant, wo gleichzeitig eine neue kräftige Historienmalerei durch Rubens ins Leben gerufen wurde. Zwischen beiden Gattungen herrscht hier eine, gewiss nicht zufällige Uebereinstimmung: dieselbe Ursprünglichkeit, dieselbe sinnliche überquellende Derbheit in der Landschaft wie im historischen Gemälde. Nur besitzt erstere noch den Charakter einer grösseren Jugendlichkeit; sie hat sich, bis auf wenige Ausnahmen, ohne eigentliche Schule bilden müssen, und indem sie die Fülle der sich aufdringenden Erscheinungen der Natur zu umfassen strebte, so verliert sie sich häufig noch in dem Reichthum der einzelnen Gegenstände. Letzteres jedoch nicht in dem Grade, wie es bei jenen älteren Meistern im Beginn des sechzehnten Jahrhunderts (Patenier und Herri de Bles) der Fall gewesen war: ein Bestreben, diesen Reichthum zusammenzuhalten, ist allerdings sichtbar, aber es tritt mehr nur in äusserer Weise hervor, so dass das Ganze, in Folge dessen, oft einen gewissen dekorativen Charakter annimmt. Die Farben sind insgemein in reichem Glanze, das

Digitized by Google

Laub im lebhaftesten Grün, der Baumschlag conventionell behandelt, ebenfalls in dekorativer, nicht selten tapetenartiger Weise. Alles dies tritt natürlich mehr hervor, wo der Künstler die Ausführung poetischer Compositionen beabsichtigt hatte, während in der Darstellung heimischer, beschränkter Lokalitäten sich bereits eine schlichtere, minder befangene Auffassungsweise ankündigt.

Zu den bedeutendsten Künstlern der in Rede stehenden 4.
Landschaftschule gehört Johann Breughel (1569 — 1625) der zum Unterschiede von den anderen Künstlern dieses Namens (seinem Vater und Bruder, Peter Br. dem älteren und jüngeren) gewöhnlich der Sammt- oder Blumenbreughel genannt wird. Ein Gegenstand, welchen dieser Künstler mehrfach behandelt hat und der überhaupt die Gesammt-Richtung der Schule charakterisirt, ist das Paradies, — die grösste 5.
vorzüglichste Darstellung in dem Museum im Haag. Die Gegend ist hier im reichsten Pflanzenwuchse dargestellt; an beiden Seiten ziehen sich dichte Baumgruppen bis gegen die Mitte, wo wir durch eine Oeffnung die Tiefe des Waldes und das Feld, und darauf das saftige Grün der jugendlich üppigen Vegetation in allen Abstufungen bis zum scharfen Lichte gewahr werden. Die Gestalten der Ureltern sind auf diesem Bilde von Rubens Hand, wie sehr häufig die Staffage auf Breughel's Bildern von den Historienmalern seiner Zeit gemalt ist. Aehnliche Darstellungen an verschiedenen Orten, in der Gall. 6.
Esterhazy zu Wien, im Berliner Museum u. s. w. Das Berliner Museum enthält ausserdem noch verschiedene Waldland- 7.
schaften, von denen einzelne bereits eine minder üppige Vegetation und freiere Behandlung zeigen. Die Schleissheimer 8.
Gallerie hat einen grossen Reichthum Breughel'scher Bilder, die auf eine schlichte Weise mehr in die lokalen Verhältnisse der Heimath einführen. — Ausserdem hat sich Joh. Breughel 9.
oft gefallen, die dem Stillleben angehörigen Dinge, Blumen, Früchte, Thiere, Geräthe mannigfacher Art in zierlicher Vollendung zu malen, und solche Darstellungen in eigenthümlicher Weise zu grösseren Compositionen zu verbinden, denen

Digitized by Google

es aber noch ungleich mehr, wie seinen Landschaften, an To-
10. talwirkung fehlt. Die Münchner Gallerie besitzt von ihm ei-
nen grossen Blumenkranz, in dessen Mitte von Rubens eine
Madonna mit dem Kinde gemalt ist. Andre Darstellungen der
Art: das Reich der Flora, das Reich des Vulkan, u. a. m.
11. besitzt die Gallerie von Sanssouci in namhafter Anzahl. —
Ueberhaupt sind die Darstellungen dieses Künstlers nicht sel-
12. ten; selbst in Italien besitzt die Sammlung der ambrosiani-
schen Bibliothek zu Mailand deren eine grosse Menge. —
Unter den Schülern und Nachahmern des Joh. Breughel sind
13. Jacob Fouquiers und Peter Gyzens, letzterer durch
eine eigne Anmuth und Grazie, ausgezeichnet; das Berliner
Museum besitzt Beispiele ihrer Leistungen.

14. Roland Savery (1576—1639) erscheint dem Breughel
in allgemeinen Beziehungen verwandt, doch macht sich in sei-
nen Landschaften (wenigstens in einzelnen Fällen) bereits eine
ernstere Stimmung, im Gegensatz jenes äusserlich dekorativen
Elementes, bemerkbar. Wenn dieser grössere Ernst in Dar-
15. stellungen des Paradieses (im Berliner Museum) oder des
Orpheus, welcher die Thiere des Waldes durch sein Saiten-
spiel herbeilockt (im Haager Museum) weniger hervortritt,
und es dem Maler in solchen Bildern fast mehr um eine kunst-
reiche Darstellung der verschiedenen Thiergattungen, darin er
Meister war, zu thun ist, so finden sich doch zugleich andre
16. von grosser innerer Bedeutung. Zu diesen gehört namentlich
eine zweite Landschaft des Berliner Museums. Es ist ein
wilder Eichenwald; verdorrte, vom Sturm gebrochene Bäume,
andre, die ihre entblössten Wurzeln weithinstrecken, bilden
den Vorgrund; eine Zigeunerfamilie bereitet hier ihr Mittags-
mahl; ein Weg führt in den Wald hinein und an den Spiegel
eines heimlich umschlossenen See's, an dessen Ufer man ein
einsames Hirschlein erblickt; seitwärts öffnet sich eine Aus-
sicht in ferne Berggegenden. Das Bild athmet die geheimniss-
vollen Schauer, welche der Mensch der noch unbesiegten Na-
tur und ihrem selbständigen Schaffen gegenüber empfindet.

Ein dritter eigenthümlicher Künstler dieser Richtung ist

Digitized by Google

David Vinckebooms. Auch er zeigt in seinen Waldbildern einen grösseren Ernst, einen dunklern Ton als Breughel, aber nicht diejenige bedeutsame Stimmung, welche man bei Savery erkennt. Vorzüglich ist er in Darstellungen des niederländischen Dorflebens, in denen er Natur und Volk zu einem fröhlichen Ganzen zu verschmelzen und das Ruhige, Gemüthliche des heimischen Bodens trefflich aufzufassen weiss. Das Berliner Museum besitzt eine bedeutende Anzahl seiner Gemälde. — An Vinckebooms und die vorgenannten Künstler schliesst sich noch eine namhafte Reihe niederländischer Landschaftsmaler derselben Zeit an, die in ähnlicher Weise gemalt haben: Gilles van Coningsloo, Adrian Stalbemt, Peter Lastmann, Alexander Kierings, Egidius Hondekoeter, u. a. m. — Derselben Richtung in technischer Beziehung angehörig, in der Auffassungsweise aber von den genannten sehr verschieden, ist ein andrer Zeitgenoss: Judocus de Momper. Er hat etwas originell Phantastisches in seinen Darstellungen, indem er die Natur nicht selten von ihrer Kehrseite, in capriciösen Gestaltungen und noch mehr in einer wunderlichen, ich möchte sagen: misslaunigen Farbenstimmung auffasst. Ein hastig gefegter Farbenauftrag, der mehr andeutet als ausführt, entspricht zur Genüge diesem abenteuerlichen Wesen. Weite Niederblicke auf frostige, bläuliche Ebenen, kalkige Felsen im Vorgrunde, Höhlen mit Eremiten u. dergl. findet man gewöhnlich auf seinen Bildern dargestellt. Das Museum von Berlin, die Gall. Esterhazy zu Wien u. a. besitzen hervorstechende Beispiele dieser Art und Weise.

17.
18.
19.
20.

Wenn bei der Mehrzahl der betrachteten Leistungen im Fache der landschaftlichen Kunst ein gewisses conventionelles Streben, ein mehr dekoratives Element vorherrschend war, so trat auch hier Rubens mit seiner unmittelbaren Auffassung 21.
des Lebens, mit seiner Richtung auf Charakteristik und Individualisirung überzeugend und siegreich entgegen. Seine Landschaften enthalten insgemein Scenen der niederländischen Natur, in denen die Bildung des Terrains, das Eigenthümliche

Digitized by Google

des Pflanzenwuchses, die Bewegung der Lüfte u. dergl. in meisterhafter Weise dargestellt ist; überall dieselbe Saftigkeit und Frische, dasselbe volle, üppige Leben, dieselbe Kraft und enthusiastischer Schwung wie in seinen Historienbildern. Ebenso sind auch seine seltneren Darstellungen italienischer oder spanischer Natur in der vollen Eigenthümlichkeit des Landes
22. gehalten. Die Gallerie von München, die des Palastes Pitti in Florenz, mehrere englische Sammlungen, ebenso die Museen von Dresden und Paris enthalten bedeutende Beispiele seiner
23. Leistungen in diesem Fache. — Unter den Künstlern, welche der Weise des Rubens folgten, ist zunächst Lucas van Uden anzuführen, dessen Rubens sich häufig zur Ausführung landschaftlicher Gründe in den historischen Bildern bediente; doch sind die selbständigen Landschaften dieses Malers (Hauptbeispiele in der Schleissheimer Gallerie), wenngleich sie die allgemeine Richtung auf die Auffassung besonderer Lokale zei-
24. gen, im Ganzen ziemlich nüchtern gehalten. — Sodann gehört hieher Peter Snayers, von dem u. a. ein treffliches Bild, eine öde Sandlandschaft mit braunen herbstlichen Bäumen darstellend, im Berliner Museum vorhanden ist.

---

1. §. 59. Während sich solcher Gestalt eine eigenthümliche Landschaftschule in Brabant bildete, traten gleichzeitig auch andre Bestrebungen in diesem Fache der Malerei hervor, die ihren Sitz in Italien hatten und die durch das Studium italienischer Natur und durch italienisch idealisirende Auffassungsweise eine nicht minder eigenthümliche Richtung annahmen.

Bestimmt wurde diese Richtung zunächst durch italienische Meister. Schon Giorgione und Tizian hatten Beispiele eines bedeutsamen Hervortretens der landschaftlichen Composition gegeben, doch waren dieselben ohne sonderliche
2. Nachfolge geblieben. Erst Annibale Caracci, der Reformator der italienischen Kunst am Schlusse des sechzehnten Jahrhunderts, trat auch in dieser Beziehung wieder bedeutsamer auf. Es ist bereits früher (Bd. I, §. 106, 17. 18.) auf seine Leistungen in diesem Fache der Kunst hingewiesen und

Digitized by Google

sie mit dem Charakter „geistreicher Dekorationen“ bezeichnet worden. Hier ist hinzuzufügen, dass jenes dekorative Element jedoch wesentlich von dem der niederländischen Schule verschieden ist. Bestand dasselbe bei der letzteren vorzugsweise in dem Reichthum des Pflanzenwuchses und demgemäss in glänzender Fülle der Färbung, so tritt bei Ann. Caracci mehr das Element der Form, dem Charakter der italienischen Natur entsprechend, hervor. Bedeutsame Bergzüge, wie sie die Rücken der Apenninen bei Bologna, die Umgebungen der römischen Campagna u. s. w. enthalten, bestimmen den eigenthümlichen Charakter seiner Gemälde, die auf den Beschauer den Eindruck einer grossartigen Ruhe ausüben. Wie sodann diese 3.
Weise landschaftlicher Darstellung von den Schülern der Caracci, von Dominichino, Albani, Guercino, Grimaldi, je nach ihren besonderen Eigenthümlichkeiten weiter gebildet wurde, ist ebenfalls schon angeführt worden. (Bd. I, §. 107, 10; 108; 110, 9; 111, 7.)

Gleichzeitig mit Annibale Caracci lebten in Rom einige nordische Künstler, in deren Werken man eine gewisse Verbindung jener Auffassungsweise der niederländischen Landschaftsmalerei mit der der Caracci'schen Schule wahrnimmt, so jedoch, dass die letztere im Wesentlichen vorherrscht. Der älteste von diesen ist Paul Bril (1554—1626), aus Antwer- 4.
pen gebürtig. Er steht der überströmenden Fülle und Lebenslust seiner niederländischen Zeitgenossen mit einer edleren Mässigung und einem eigenthümlich elegischen Gefühle gegenüber. Seine Bilder athmen, ohne zwar eigentlich erhaben zu sein, eine feierliche Ruhe, ein klares, gleichmässig vorgetragenes Gefühl, und die Ruinen verfallener römischer Herrlichkeit, welche er gern in ihnen darstellt, stimmen zu einer ernsten Wehmuth. — Das Berliner Museum besitzt von ihm 5.
verschiedene Gemälde, zum Theil von vorzüglichem Werth; besonders trefflich das eine, welches einen breiten Strom mit seinen stillen Ufern darstellt und einfach und schlicht gemalt ist. — Zwei höchst ausgezeichnete Landschaften befinden sich 6.

---

§. 59, 6. H. Meyer in Goethe's Werken, Bd. 44, S. 232.

in der Gallerie des Palastes Pitti zu Florenz. Die eine stellt eine Jagd von Rehen und wilden Schweinen dar; die Gegend ist schön gedacht, einfach, grossartig und gleichwohl gefällig; der Farbenton kühl, aber in Uebereinstimmung mit dem Charakter früher Morgenzeit; die Bäume von sanftem Lufthauche leicht bewegt; das Ganze von ruhiger, angenehmer Wirkung. Das andre Bild stellt eine wilde Gegend vor, wo ein Waldstrom zwischen Gestein und Felsen sich schäumend durchdrängt.

7. Etwas später blühte Adam Elzheimer (1574 — 1620), aus Frankfurt gebürtig. Mit dem Formensinn der Italiener und der Behandlungsweise der Niederländer verbindet dieser Künstler eine sehr eigenthümliche Auffassung. Seine Bilder haben einen miniaturartigen Charakter, als ob man durch ein verkleinerndes Glas in die Natur hinausblickt. In dem kleinen Raume seiner Tafeln ist eine Aussicht über weit geöffnete, höchst mannigfaltige Gegenden; vielfältig bricht sich das Licht; dunkel beschattete Wäldchen und hellglänzende Wasserflächen, Berg und Thal wechseln auf das Anmuthigste, und das Auge, in einiger Ferne durch die Harmonie dieser kleinen Welt erfreut, verliert nichts, wenn es sich nähert, um nun auch bis ins Einzelnste Ausführung oder doch geistreiche Andeutung zu bemerken. Dabei fehlt es nicht an mannigfach zierlicher Staffage, die sich theils der Landschaft mehr unterordnet, theils auch wohl als die Hauptsache im Bilde erscheint. Hier ist es eine heilige Familie, die durch eine stille Mondscheinlandschaft hinzieht; dort ein reicher Wald, in welchem Johannes der Täufer zu dem versammelten Volke predigt; dort ein nächtliches Feuerbild und im Vorgrunde Aeneas, der die Seinigen der brennenden Stadt entführt. In einzelnen Fällen gehören die Bilder Elzheimer's auch ganz dem Fache der Historienmalerei an, immer aber herrscht bei ihnen dieselbe feine Be-
8. handlung vor. Die Münchner Gallerie, die der Uffizien zu Florenz, die Gallerieen von Wien, u. a. m. besitzen zahlreiche Werke seiner Hand.

---

§. 59, 7. Schnaase, niederländische Briefe, S. 26.

Ein Nachahmer des Elzheimer war Cornelius Poelenburg (1586—1660). Er stellt zumeist römische Gegenden mit Ruinen und mit idyllischer oder mythischer Staffage dar; doch fehlt ihm in der Regel der liebenswürdige, zarte Sinn seines Vorgängers, und seine Bilder haben wiederum mehr nur einen äusserlich dekorativen Charakter. — Seine Schüler Johann van der Lys und A. Cuylenburg sind noch ungleich weniger erfreulich. 9. 10.

§. 60. Eine bedeutsamere Förderung erhielt die durch Ann. Caracci und seine Schüler eingeleitete Richtung der landschaftlichen Kunst durch den Franzosen Nicolas Poussin (1594—1665). Die Verdienste dieses Künstlers in der Historienmalerei werden später, bei Betrachtung der französischen Kunst, besprochen werden; seine Einwirkung auf die Gesammt-Entwickelung der Landschaft ist indess zu wichtig, als dass dieselbe (wie auch die mehrerer folgender Künstler) hier übergangen werden dürfte. Poussin's Auffassung der Natur ist ernst und feierlich; grossartige Formen herrschen auch hier wiederum vor, während die Farbe ohne sonderlichen Reiz, zuweilen selbst herbe, gehalten ist. In der Anordnung, seien es Ebenen, von Bergzügen umgränzt, oder hochgewölbte Baumpartieen, welche den Hauptbestandtheil des Bildes ausmachen, zeigt sich stets eine bedeutungsvolle Gruppirung; den Mittelpunkt bilden insgemein mehr oder minder reiche Architekturen im Style des classischen Alterthums. Die Staffage besteht aus Figuren, welche der antiken Mythe oder Geschichte angehören und in derselben gemessenen Weise, wie die auf Poussin's historischen Bildern, gezeichnet sind. Man hat diesen Styl der Landschaft mit dem Namen des heroischen bezeichnet, und allerdings tritt dem Beschauer hier der Wohnsitz eines Menschengeschlechtes von wenigen Bedürfnissen und grossen Gesinnungen entgegen. Die Natur steht noch in ihrer erhabenen Ruhe, in der Mannigfaltigkeit ihrer eigenthüm- 1. 2.

§. 60, 2. Goethe's Werke, Bd. 44, S. 243.

Digitized by Google

lichen Gestaltungen, dem Treiben des Menschen gegenüber; von Feld- und Gartenbau ist keine Spur, nur hie und da erblickt man eine Schaafheerde, als auf die älteste und einfachste Benutzung der Erdoberfläche hindeutend; die menschlichen Wohnungen sind würdig und anständig, aber ohne Bequemlichkeit und ohne das Behagen an einem gemächlicheren Zustande des Lebens. Das Ganze, wenn auch die zarteren Wirkungen des Lichtes und der Luft noch ausgeschlossen bleiben, bringt gleichwohl in dem Beschauer das Gefühl einer ernsten, gesammelten Stimmung hervor. — Poussin's landschaftliche Gemälde, in denen sich die angegebenen Motive in mannig-
3. facher Weise wiederholen, finden sich in verschiedenen Gallerieen zerstreut, namentlich in denen von England, eine sehr
4. bedeutende Anzahl trefflicher Werke in der Gallerie Doria zu Rom.

5. Der nächste Nachfolger und Schüler des Nicolas Poussin im Fache der Landschaftsmalerei war sein Schwager **Caspar Dughet**, der insgemein unter dem, von jenem angenommenen Namen **Caspar Poussin** bekannt ist. Im Allgemeinen zeigt dieser Künstler dieselbe Richtung auf eine bedeutsame Auffassung der Form, und in seinen früheren Werken schliesst er sich mit ziemlicher Entschiedenheit an die Art und Weise seines Lehrers an; später jedoch wusste er mit derselben zugleich hervorstechende Eigenthümlichkeiten zu verbinden. Es ist das Leben und Wirken der Luft, der schaffende, ernährende Athem der Natur, — das, was man eigentlich das Leben der Landschaft nennen dürfte, was in seinen Werken zuerst mit bedeutender Entschiedenheit hervortritt. So mildert sich in den Gemälden seiner späteren Zeit der strengere Ernst seines Meisters in wohlthuender Weise; eine schönere Wärme erfüllt seine Landschaften, Laub und Gewächse erfreuen sich einer grösseren Saftigkeit und Frische; heitere, duftige Fernen ziehen den Blick des Beschauers ins Weite; das Ganze hat, bei aller Grösse der Composition, die insgemein den Styl des Heroischen beibehält, doch einen heiteren, freien Charakter. Seine eigenhümliche Richtung auf die Darstellung der Luft-

Digitized by Google

wirkungen äussert sich namentlich auch in verschiedenen Sturmlandschaften, die er ebenso mit grosser Meisterschaft zu behandeln wusste und darin er vornehmlich einen grossen Ruhm erlangt hat. — Die Oelgemälde des Caspar Poussin haben leider durch Nachdunkelung häufig einen Theil ihres Werthes verloren; in andren Bildern dagegen zeigt sich seine Eigenthümlichkeit mehr in ihrer ursprünglichen Weise. Dahin gehören die reichen Freskomalereien, mit denen er die Kirche 6.
S. Martino a' Monti zu Rom geschmückt hat und die, mit Scenen aus dem Leben des Elias und Elisa versehen, einen heiteren Schmuck des heiligen Gebäudes abgeben; dahin eben so die bedeutende Anzahl grosser, in Leimfarben gemalter 7.
Staffeleibilder, die sich in der Gallerie Doria zu Rom befinden. In derselben Gallerie sind von ihm auch verschiedene Oelgemälde vorhanden, zum Theil ebenfalls von vorzüglichstem Werthe. Ausserdem sind besonders das Museum von Madrid 8.
und die englischen Gallerieen reich an Werken seiner Hand, mehrere vorzügliche, meist aus Rom stammend, in der National-Gallerie von London.

Eine Nachahmung des landschaftlichen Styles der beiden 9.
Poussin zeigt sich, ausser bei einem jüngeren Zeitgenossen, dem Franzosen Sebastian Bourdon, der die Absicht hatte, ein Universalgenie in der Malerei zu sein und wenigstens in einzelnen Fällen Ansprechendes zu leisten vermochte,— vornehmlich bei einigen Niederländern, welche dem Ende des siebzehnten und Anfange des achtzehnten Jahrhunderts angehören: Franz Milet (genannt Francisque), Johann Glauber (genannt Polydor), J. F. van Bloemen (genannt Orizonte), P. Rysbraeck u. a. m. Wenn bei diesen Künstlern freilich der innerliche Ernst und das energische Leben ihrer Meister in etwas abgeschwächt ist, so haben sie doch im Einzelnen (namentlich Glauber und van Bloemen) Treffliches

---

§. 60, 6. *I celebri freschi di Gasparo Possino nella chiesa di S. Martino a' Monti in Roma rappresentanti i miracolosi fatti de' SS. Elia ed Eliseo inc. da Pietro Parboni. Roma* 1810.

Digitized by Google

und wohl Zusammengehaltenes hervorgebracht. Das Berliner
10. Museum besitzt von ihnen (mit Ausnahme des Milet) verschiedene, zum Theil recht ansprechende Bilder.

1. §. 61. Einige Jahre jünger als Nicolas Poussin war sein Landsmann Claude Gelée, nach seinem Geburtslande Claude Lorrain genannt (1600—1682), dessen künstlerische Entwickelung wiederum Italien angehört, — der bedeutendste Meister der in Rede stehenden Richtung der landschaftlichen Kunst. Auch bei ihm sind es zunächst die Formen der italienischen Natur, welche dem Beschauer entgegen treten, aber das Enge, Umschlossene, streng Begränzte der Poussin'schen Gemälde verschwindet, das Auge schweift über weite Ebenen und mannigfache Gründe hinaus, oft bis an den Saum des Oceans. Die Linien sind klar und in harmonischer Ruhe geführt, doch tritt das Element plastischer Gruppirung bei ihm weniger noch in den Formationen des Bodens hervor als in dem Schwunge sanftgewölbter Baumpartieen, welche den Vorgrund bilden und in denen vornehmlich der anmuthvolle Bau der immergrünen Eiche (die zu Claude's Zeit häufiger als heutiges Tages um Rom verbreitet war) nachgeahmt ist. Die Architekturen, die man auf seinen Bildern dargestellt sieht, gehören ebenfalls den Formen der classischen Kunst an, aber eines Theils sind sie als Ruinen dem landschaftlichen Elemente untergeordnet, anderen Theils, obgleich seltener, sind sie mit wundersamer Pracht ins Feenhafte umgestaltet, so dass in beiden Fällen der Charakter des eigentlich Wohnsamen verschwindet. Alles dies jedoch sind nur die äusseren Motive der Darstellung in Claude's Bildern; sie dienen nur dazu, um das innere Leben und Schaffen der Natur in den Wirkungen der Luft, wie bei Dughet, vor Allem aber in dem beseelenden Glanz und Spiele des Lichtes vor die Augen des Beschauers zu führen. Die Bewegungen des Laubes, der stille Zug leichten Gewölkes, das Rieseln der Gewässer, das Spiel der Wellen des Meeres, die reinen Lüfte des Morgens, die sanften Nebel des Abends, der Schimmer des Thaues auf den Gräsern, — Alles

Digitized by Google

ist in unmittelbarer Gegenwart vorhanden, Alles die Freude des Daseins bekundend. Ein zarter Duft scheidet Ferne von Fernen und lässt den Blick in ungemessene Weiten hinausschweifen, doch nur, um ihn wieder in die Wärme und die Fülle des Vorgrundes zurückzuführen. Alles ist von Licht erfüllt, Alles athmet eine beseeligende Ruhe und Heiterkeit. Claude Lorrain malt irdische Formen, aber er hüllt sie in ein ätherisches Gewand, welches nur auf Momente dem Auge des Sehers sichtbar wurde; er malt den Gottesdienst, welchen die Natur feiert und darin der Mensch und menschliches Treiben nur eben miteingeschlossen sind.

Die Bilder aus Claude Lorrain's früherer Zeit unterschei- 2.
den sich von den späteren durch einen eigen bläulichen, kühleren Ton, was vielleicht als ein Zeugniss der Weise seiner künstlerischen Entwickelung (er erhielt seine erste Bildung durch einen Schüler des Paul Bril, A. Tassi) betrachtet werden dürfte. Als Beispiele dieser Richtung mögen ein Paar grosse Bilder der Münchner Gallerie erwähnt werden, beide mit den Figuren der Hagar und des Ismael staffirt: das erste eine Morgenlandschaft, in der die Sonne über dem Horizont des Meeres emporsteigt, das andre eine Abendlandschaft, ebenfalls mit der Aussicht auf das Meer; beide bereits in vollkommenster Klarheit und Reinheit des Tones. Ein Paar andre 3.
Bilder derselben Art befinden sich in der Gallerie Sciarra zu Rom. — In den späteren Werken verschwindet dieser bläu- 4.
liche Ton und macht der heitersten Wärme, dem anmuthvollsten Wohllaut sonniger Beleuchtungen Platz. Die Gallerie Doria zu Rom besitzt eine bedeutende Anzahl der schönsten 5.
Werke aus Claude's vollendeter Zeit; andre derselben Gattung findet man in der Gall. Sciarra ebendaselbst, im Museum von Neapel, in den Wiener Sammlungen (besonders Gall. Esterhazy), zu München, Dresden, Berlin, eine bedeutende Anzahl im Pariser Museum, in dem von Madrid, in der National-Gallerie zu London und andren Sammlungen Englands u. s. w. — Vielfach jedoch tragen Copieen oder freie Nachahmungen Claude'scher Compositionen den Namen des Meisters. Schon

Digitized by Google

bei seinen Lebzeiten wurde mit solchen Nachahmungen, die unter seinem Namen gingen, ein einträglicher Handel getrieben; um diesem Unterschleif begegnen und den Liebhabern seiner Gemälde zeigen zu können, was von ihm componirt sei, sammelte Claude Lorrain die Skizzen seiner Gemälde (oder nach letzteren gefertigte Zeichnungen) in ein Buch, welches
6. er sein „Buch der Wahrheit" (Liber Veritatis) nannte. Dieses kostbare Werk befindet sich gegenwärtig im Besitz des Herzogs von Devonshire in England.

1. §. 62. Die idealisirende Darstellungsweise des ebengenannten Meisters erweckte von Seiten niederländischer Künstler (und zwar vornehmlich der Holländer) mannigfache Nachfolge und verwandte Bestrebungen. Man bemühte sich, auf ähnliche Weise durch Fülle des Lichtes, durch den Glanz der Lüfte und den verschwimmenden Duft der Fernen eine höhere Stimmung, eine Verklärung der umgebenden Naturformen hervorzubringen, und man brachte es, indem man sich theils unmittelbar an die Heiterkeit und Freiheit der Claude'schen Compositionen, theils mehr an die erhabneren Formen des Poussin'schen Styles anschloss, im Einzelnen zu sehr anmuthigen Erfolgen. Nur dürfte, als ein allgemeines Unterscheidungszeichen dieser Nachfolger, zu bemerken sein, dass jenes realistische Element der niederländischen Kunst, in der Art, wie es sich in Rubens Landschaften durchgebildet hatte, auch hier mehr oder minder in den Einzelheiten der Bilder nachklingt.

Zunächst ist unter den in Rede stehenden Künstlern der
2. Schüler des Claude Lorrain, der Niederländer Herrman Swanevelt (1620—1680 oder 90) zu erwähnen. Bei ihm zeigt sich ein grossartiger Sinn in der Composition, eine glückliche Nachahmung der Art und Weise seines Meisters, doch so, dass dessen harmonische Milde zuweilen durch eine gewisse Starr-

§. 61, 6. In Facsimile's herausgegeben als: *Liber Veritatis. Or a Collection of* 200 *Prints after the original designs of Claude le Lorrain, in the collection of etc. Duke of Devonshire, executed by Richard Earlom. London* 1774—77.

Digitized by Google

heit und Schwere des Details gebrochen erscheint. Gemälde von ihm sind nicht häufig; in der Gallerie Esterhazy, sowie 3.
in der k. k. Gallerie zu Wien befinden sich einige derselben, in denen man die vorzügliche Schule, darin sich Swanevelt gebildet hatte, erkennt. Mehr als durch solche, hat er sich durch eine bedeutende Anzahl geistreich radirter landschaft- 4.
licher Blätter bekannt gemacht.

Ein zweiter vorzüglicher Künstler derselben Richtung ist Johann Both (1610 — 1651). Die Compositionen dieses 5.
Meisters haben insgemein wiederum etwas Volles und Reichgestaltetes. Felsen und breite, reichbelaubte Bäume wechseln mit Aussichten in duftig verschwimmende Fernen; glänzendes Abendlicht erfüllt seine Lüfte und giebt dem Ganzen insgemein den Ton einer ernsten Pracht. Die Behandlung ist breit, mehr massenhaft und würdig. Die Staffage seiner Landschaften ist in der Regel von der Hand seines Bruders Andreas (vergl. oben §. 53, 12.) und steht in erfreulichem Einklange zu dem Charakter seiner Bilder, während hierin bei den Landschaften andrer Künstler häufig ein Missverhältniss wahrgenommen wird. Treffliche Bilder von ihm sieht man in den Gal- 6.
lerieen von Dresden, München, Berlin, Wien, in den römischen Gallerieen Sciarra und Doria, u. a. O.

Adam Pynacker (etwas jünger als der eben genannte) 7.
steht der Richtung des Johann Both ziemlich nahe. Auch er liebt grossartige Formen in Bergen und Bäumen, Glanz und Duft in den Lüften. Im Einzelnen hat er in dieser Art Vortreffliches geleistet, wie z. B. ein Gemälde der Schleissheimer 8.
Gallerie (dessen Staffage durch einen Bauer zu Pferd und eine weisse Kuh im Wasser gebildet wird), den Eindruck des heitersten, klarsten Abends gewährt. Oft indess arbeitet er absichtlich auf einen gewissen glänzenden Effekt hin, und da in

---

§. 62, 4. Schildener: „H. Suanevelt in seinen geätzten landschaftlichen Blättern," im Museum, 1836, No. 45, S. 360; — und: „Ueber die Bedeutung zweier radirter Landschaften von H. Suanevelt," ebendas., No. 48, S. 383. (Vergl.: „Berichtigung," No. 50, S. 403.)

solchen Bildern die reinere Unmittelbarkeit des Gefühles fehlt, so erscheinen sie wiederum mehr in dekorativer Weise. Solcher Art ist die Mehrzahl seiner Bilder, die man in den verschiedenen Sammlungen verbreitet findet.

9. In ähnlicher Weise arbeiteten noch verschiedene andre Zeitgenossen: Jacob van Artois, Bartholomäus Breenberg, Johann van Assen, Caspar und Peter de Witte, Joh. Franz Ermels (ein Deutscher) Johann Lingelbach (ebenfalls ein Deutscher, in der Darstellung italienischer Seehäfen und reichen Marktgewühles ausgezeichnet), Friedrich Moucheron, u. a. m., — während später, um den Schluss
10. des siebzehnten Jahrhunderts, dieselbe Richtung bereits in eine äusserliche Zierlichkeit der Composition und Ausführung, in eine bunt manierirte Färbung übergeht. Hieher gehören Cornelius Huysman, Albrecht Meyering, Isaac Moucheron u. a. m. —

Noch sind den Künstlern der eben besprochenen Richtung einige holländische Maler beizuzählen, welche zwar die Motive ihrer Landschaften aus einer mehr nordischen Natur entlehnt, dieselben jedoch in ähnlicher Weise aufgefasst und durchgeführt haben. Der bedeutendere von diesen ist Herr-
11. man Sachtleven (oder Zaftleven, 1609—1685), dessen landschaftliche Compositionen insgemein den Charakter der romantischen Ufer des Rheines tragen. Auch in ihnen schwebt ein eigenthümlich zarter Duft über den Gegenden; die Behandlung ist äusserst sauber, der Vortrag jedoch nicht immer frei von Manier. Bei einfacheren Darstellungen spricht sich in seinen Bildern eine anziehend schlichte, milde Stimmung aus, bei andren fehlt es jedoch oft an der nothwendigen Kraft in
12. Ton und Färbung. Die Dresdner Gallerie ist reich an Werken seiner Hand; auch anderwärts, wie zu Berlin, München, Wien u. s. w. sind sie nicht selten. — Dem Sachtleven ver-
13. wandt ist ein etwas späterer Künstler Johann Griffier; auch er stellt gern rheinische oder süddeutsche Gegenden in feinster Ausführung dar; doch ist er insgemein ungleich bunter und mehr manierirt. Das Berliner Museum besitzt von ihm

Digitized by Google

ein Paar Bilder von einer zarten Anmuth, wie sie selten gefunden werden.

Hieher gehört auch Johann Hackert (ebenfalls ein Hol- 14.
länder, in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts blühend), der sich vornehmlich den Formen süddeutscher und schweizerischer Natur zuwandte. In seinen Bildern herrscht zwar ein gewisser bräunlicher Ton vor, aber sie sind frei von manieristischen Effekten und tragen das Gepräge einer klaren, ernstgemässigten Stimmung. Das Berliner Museum hat u. a. ein treffliches Bild der Art.

---

§ 63. Diese idealisirende, sogenannt poetische Weise 1.
der landschaftlichen Darstellung hat einen Nebenzweig in den idyllischen Gemälden getrieben, welche die Staffage der Thiere und Menschen zum eigentlichen Mittelpunkte des Bildes erheben und somit häufig einen Uebergang zum Fache des Genre bilden. Vornehmlich gehören hieher die Hirtenbilder, die ohne Zweifel in naher Verbindung mit der, zu jener Zeit so beliebten bukolischen Poesie stehen. Man geht in diesen Darstellungen darauf aus, ruhige, mehr oder minder ideale Zustände, den Einklang des Natur- und Menschenlebens, festzuhalten; der kunstreiche Glanz und Duft in den Lüften dient dazu, dem Ganzen eine höhere Stimmung zu geben. Aufs Zierlichste und Anmuthigste sind in diesen Bildern die Gruppen der Thiere, die Pferde, die verschiedenen Schaaf- und Rinder-Heerden ausgeführt.

Hieher gehört zunächst Johann Wynants (um 1600 2.
geboren), der jedoch noch mehr die eigenthümliche Form und Charakteristik der nordischen Natur festhält. Sodann Johann
Baptist Weenix (1621—1660), der bereits mit Entschie- 3.
denheit auf die Darstellung idyllischer Verhältnisse und südlichen Lokales ausgeht. Sehr bezeichnend ist für seine Richtung ein grösseres Gemälde im Berliner Museum, Erminia bei den Hirten, in welchem schon durch den Gegenstand eine solche Auffassung vorgeschrieben war. Erminia hat hier zwar den prüden Anstand einer Theaterheldin, die Hirtenfamilie jedoch

ist mit glücklicher Naivetät, das ruhende Vieh mit grosser Sauberkeit und Vorliebe ausgeführt; die Landschaft hat römischen Charakter und schwimmt in stark gelbem Abendlichte.

4. Bedeutender ist Nicolaus Berghem (1624—1683), der Schüler des Weenix, einer der Hauptrepräsentanten dieser gesammten Gattung. Bald sind es Hirtinnen mit ihren Heerden, neben Ruinen rastend, bald flache Gewässer durchschreitend oder zum Schall der Flöte tanzend: bald Reisende, in unwirthbarer Gegend mit Gefahren kämpfend oder zur Herberge einkehrend; bald Personen der höheren Poesie oder des alten Testamentes, die sich in seinen Bildern bewegen. In der Regel sind es die Formen der südlichen Natur, seltner die der Heimath, die den Grund seiner Gemälde ausmachen, stets aber auch hier jene glänzendere, mehr idealisirende Auffassung. Ein harmonisches Licht, eine volle kräftige Behandlung erfreuen das Auge; doch hat der Charakter seiner Gestalten nicht immer diejenige Unbefangenheit und Naivetät, welche man vorzugsweise in solchen Darstellungen wünschen möchte; man fühlt es häufig, dass der Künstler jene idyllischen Zustände den prosaischen Verhältnissen des Lebens mit Absicht gegenübergestellt hat. Bilder von Berghem finden sich über alle
5. Gallerieen verbreitet, namentlich enthält die Dresdner Sammlung deren eine bedeutende Anzahl, die zumeist mit Scenen des Hirtenlebens staffirt sind. Die von ihm im Berliner Museum vorhandenen Bilder geben Beispiele für seine sämmtlichen Darstellungsweisen.

6. In andrer Richtung zeigt sich Philipp Wouverman (1620 — 1668). Die Darstellungen dieses Künstlers bewegen sich, ihrem grösseren Theile nach, in den Kreisen der vornehmen Welt und in der Weise, wie sich deren Treiben beim Aufenthalt im Freien gestaltet. Daher vor Allem festlich geschmückte Jagdzüge, bald in Gesellschaft von Damen zur Falkenbeize hinausziehend, bald über Anger und Heide dem gehetzten Hirsch nachsausend, bald im kühlen Schatten, an der Nähe eines Quelles rastend. Feine Sitte und adlicher Anstand, ähnlich wie in den Genrescenen von Terburg und ähnlichen Künst-

Digitized by Google

lern, machen hier auf der einen Seite das Interesse des Bildes aus, und es fehlt dabei auch nicht an mancherlei besonderen, novellistischen Beziehungen zwischen den dargestellten Personen; auf der andern Seite ist es der edle Genoss des ritterlichen Lebens, das Pferd in seinen mannigfachen Situationen, welches von Wouverman mit Vorliebe, mit Geschmack und Verständniss dargestellt wird. In vielen seiner Bilder wird somit auch das Pferd als Hauptfigur des Bildes behandelt, hier im Stalle, wo es gesattelt und gezäumt wird, dort in der Schwemme, dort auf dem Markte und dergl. m. Auch andre Bilder, in denen immer die Darstellung des Pferdes als wesentlich hervortritt, Schlachten, räuberische Ueberfälle, Scenen aus dem Leben des Fuhrmanns, fehlen nicht. Das Ganze jedoch ist stets in derjenigen feinen Weise, die landschaftliche Umgebung namentlich in den eigenthümlich zarteren Tönen gehalten, welche der gesammten idealisirenden Richtung der Landschaft entspricht; die Behandlung ist überall, bei aller Zartheit, frei und leicht und von allem manierirten Wesen durchaus fern. Bilder von Wouverman sind in bedeutender Anzahl vorhanden; die Dresdner Gallerie besitzt deren na- 7.
mentlich wiederum in grösster Menge.

Die eigenthümliche Weise des ebengenannten Künstlers 8.
hat, wenn man seinen Bruder Peter Wouverman ausnimmt, der jedoch seiner geistreichen Vollendung nicht gleich gekommen ist, keine sonderliche Nachfolge gefunden. Dagegen findet sich eine bedeutende Anzahl von Künstlern, welche vornehmlich das Leben des Hirten mit seiner Heerde zu ihrem Hauptgegenstande gewählt haben. Der vorzüglichste und interessanteste unter diesen ist Adrian van de Velde (1639— 9.
1672). Auch bei ihm werden die idyllischen Zustände dieses Lebens hervorgehoben, aber sie sind hier durchaus frei von jener Neigung zum Affektirten, die bei Berghem zuweilen störend heraustritt; seine Bilder haben stets einen liebenswürdigen, friedlichen Charakter, sie vorzugsweise entsprechen stets auf befriedigende Weise dem Begriff der Idylle. Es sind die einfachsten Situationen. denen man hier begegnet, und die

Digitized by Google

eben so schlichte wie anmuthvolle Ausführung ist ihnen in er-
10. freulichster Weise entsprechend. Dresden, München und andre
Gallerieen besitzen deren verschiedene interessante Beispiele.
— Andre Maler der Zeit, welche zumeist dem Beispiele des
van de Velde, zum Theil auch der Weise der früher genann-
11. ten folgen und im Einzelnen sehr Anmuthiges und Anspruch-
loses leisten, sind Albrecht Kuyp, Joh. Miel, Joh. As-
selyn (gen.: Krabbetie), W. Romeyn, C. Clomp, C
du Jardin, Begyn u. s. w.

Bei einigen anderen tritt die Darstellung der Heerden
überwiegend gegen die Darstellung der menschlichen Figuren
hervor, so jedoch, dass das Ganze insgemein immer noch in
dem Charakter landschaftlicher Darstellung gehalten ist. Dahin
12. gehören zunächst Johann Heinrich Roos (1631—1685),
bei dem übrigens ebenfalls noch das Idyllenmässige, die For-
men und das glänzende Licht der südlichen Natur festgehalten
13. sind, und sein Sohn Philipp Roos (gen.: Rosa di Tivoli).
14. Bilder von beiden sind viel verbreitet. — Ferner: Joh. van
der Meer, der jüngere, bei dem die Landschaft häufig mehr
ein unbefangenes Studium vaterländischer Natur zeigt. Vor-
treffliche Bilder von ihm im Berliner Museum. — Endlich der
15. berühmteste Künstler dieser Gattung: Paul Potter (1625—
1654). Bei ihm verschwindet das eigentlich idyllenmässige
Element ganz; die Landschaft ist schlicht im nordischen Cha-
rakter, u. ohne eine besondere gemüthliche Stimmung auszuspre-
chen, gehalten, Menschen und Vieh ebenso als ein unmittel-
bares Abbild heimisch ländlicher Zustände. Aber die vollkom-
menste Naturnachahmung, welche Paul Potter in der Darstel-
lung der verschiedenen Gattungen des Viehs, ihrer Bildung,
Bewegung u. dergl. erreicht hat, giebt ihm eine eigenthümliche
Stellung unter den holländischen Künstlern. Uebrigens leitet
diese Weise der Darstellung, bei der es wesentlich, im Ein-
zelnen ausschliesslich, auf einfache Naturnachahmung der Thiere
ankömmt, bereits auf die eigentlichen Thierstücke hinüber,
16. von denen später die Rede sein wird. Namentlich ist dies der
Fall bei dem lebensgrossen Bilde des jungen Stiers im Haager

Digitized by Google

Museum. Andre Bilder von Potter, deren man in verschiedenen Sammlungen trifft, sind mehr in landschaftlicher Weise zusammengehalten; dahin gehört u. a. das berühmte Bild, welches sich gegenwärtig in der Gallerie der Eremitage zu Pe- 17.
tersburg befindet und eine Viehheerde (in der Mitte die berüchtigte pissende Kuh), unter hohen Eichbäumen vor einem alten Bauernhause weidend, darstellt.

---

§. 64. Eine besondere Blüthe erreichte die hollän- 1.
dische Landschaftsmalerei, gleichzeitig mit den letztgenannten Richtungen, durch diejenigen Meister, welche sich die heimische Natur und deren Eigenthümlichkeiten, ohne weitere idealistische Nebenabsichten, zum Vorbilde nahmen. Hier fällt jenes, zuweilen so unangenehm berührende Streben nach Glanz und Effekt weg; hier lässt selbst eine minder poesiereiche Auffassung immerhin etwas Tüchtiges, Naturwahres, Anspruchloses entstehen, während zugleich die höhere Poesie der Natur nicht ausgeschlossen bleibt. Im Gegentheil hielt sich bei jenen idealisirenden Landschaftern die Poesie zumeist nur auf einer mehr allgemeinen Stufe und wurde bald äusserlich conventionell; bei den der Heimath getreuen Künstlern durchdringt sie, in bescheidenem Raume, mehr das Einzelne und eröffnet zugleich einen tieferen Blick in das geheimnissvolle Weben und Wirken der Natur. Jener Hauch einer unbestimmten Sehnsucht, welcher durch die duftig verschwimmenden Fernen rege gemacht wird, ist nicht mehr vorhanden; statt dessen tritt uns hier klare männliche Ruhe, entschiedene Stimmung des Gemüthes, — eine, dem inneren Gefühl bewusste Wechselwirkung zwischen dem Menschengeist und dem Geiste der Natur, entgegen.

Bei den älteren Meistern dieser Richtung, deren Blüthe 2.
in die frühere Zeit des siebzehnten Jahrhunderts fällt, finden wir mehr noch die allgemeine Auffassung holländischer Natur, in ihrer einfachen Ruhe dargestellt, so jedoch, dass auch hier sich bald eine gemüthliche Stimmung bemerklich macht. Zu diesen gehören J. G. Kuyp, Theodor Camphuysen,

3. und als der bedeutendste: Johann van Goyen (1596—1656). Die Gemälde des letzteren sind meist von einfachster Composition und bilden den entschiedensten Gegensatz sowohl zu den Landschaften der älteren Niederländer, als auch der gleichzeitigen, in Italien arbeitenden Künstler. Oede Sandflächen, dürftige Hügel, grauer Nebelhimmel geben seinen Bildern insgemein etwas Monotones; Form, Farbe und Licht, die Elemente, in denen sich die früher genannten Landschaftsmaler bewegen, nehmen darin die untergeordnetste Stellung an; aber es ist, wenn auch nur Ein Ton, so doch ein bestimmtes Gefühl in ihnen ausgesprochen. Leider sind van Goyen's Landschaften zuweilen sehr flüchtig behandelt; ein Paar vortreffliche
4. Bilder von trübem, melancholischem Charakter befinden sich im Berliner Museum und in der Gallerie von München. —
5. Ein vorzüglicher Schüler von J. van Goyen war Adrian van der Kabel; auch seine Bilder athmen dieselbe trübe Stimmung, aber sie sind bereits in grösserer Energie durchgeführt als die seines Meisters.

6. Eine bedeutende Einwirkung auf die Entwickelung der holländischen Landschaft übte Rembrandt, in seinen hieher gehörigen Bildern, aus. Es ist dieselbe Auffassung der gemeinen Natur der Heimath, wie bei den vorgenannten Meistern und wie in Rembrandt's historischen Gemälden, aber ebenso wie in letzteren, zugleich jenes Spielen des Lichtes und träumerischen Helldunkels, was seinen Landschaften ihren eigenthümlichen Reiz giebt; es tritt hier die subjective, persönliche Auffassung der Natur bereits in bedeutsamer Weise hervor. Oben (§. 47, 19.) ist eines Rembrandt'schen Bildes der Art
7. gedacht worden. — Sein Schüler Gerhard van Battem ging ihm in ähnlicher Weise nach; ebenso J. Lievens (vergl. §. 48, 11.) von dem u. a. eine treffliche Landschaft im Berliner Museum vorhanden ist. Sie stellt eine Baumpartie an einem klaren See dar und das Abendroth, welches durch die Stämme der Bäume hervorbricht und sich im Wasser spiegelt.

8. Diesen zunächst dürfte Artus van der Neer (1619—1683) zu stellen sein. In seinen Bildern tritt das Element

Digitized by Google

der Dämmerung, welches der Phantasie des Beschauers einen freien Spielraum gewährt, als das Hauptsächliche und Bestimmende hervor. Ein Teich im Walde, von hohen, dunkelnden Bäumen umgeben; ein einsamer Kanal, in dessen ruhiger Flut sich der Schein des Mondes spiegelt; ein stilles Städtchen, vom Schimmer des Mondes traulich-mährchenhaft übergossen; — zuweilen die friedliche Ruhe der Nacht durch das röthliche Licht einer Feuersbrunst unterbrochen, — dies sind die Gegenstände, welche van der Neer mit Vorliebe wiederholt, in freier, liebenswürdigster Weise ausführt, und mit denen er die Blicke des Beschauers stets aufs Neue fesselt. Seine Bilder sind in den Gallerieen nicht selten; Dresden, München, 9.
Wien u. a. besitzen verschiedene Beispiele derselben.

In andrer Weise zeigt sich die Richtung zu gemüthlicher Auffassung der Natur bei Anton Waterloo (1618—1660). 10.
Das Stille, Heimliche, Wander-frische des Waldlebens ist es besonders, was man in seinen Bildern dargestellt findet und was von ihm in eben so anmuthiger, wie anspruchloser Weise vorgeführt wird. Es ist nicht die Einsamkeit der Natur in grossartiger Abgeschlossenheit, sondern die Beziehung derselben, als einer heiteren erquickenden Freundin, zum Menschen; man wird persönlich durch seine Bilder berührt, es dämmert vor ihnen dem Beschauer wie alte, fröhliche Reiseerinnerungen auf. Bald ist es nur ein leichter Fussweg, der sich durch seine Baumgruppen hinzieht, bald eine Durchsicht ins Freie, die einen Blick auf menschliche Wohnungen oder andre Zeugnisse menschlicher Thätigkeit eröffnet, — immer die freie, ungetrübte Natur in ihren Bezügen zu mannigfachem geselligem Verkehr. Im Berliner Museum, in Schleissheim, Dres- 11.
den u. s. w. findet man von ihm einige anziehende Gemälde; mehr als durch solche jedoch ist er durch seine zahlreichen 12.
Radirungen den Freunden landschaftlicher Kunst bekannt.

---

§. 64, 12. Schildener: „Einiges über die ästhetische Wirkung der geätzten Blätter Anton Waterloo's", im Museum, 1835, No. 36, S. 285.

Digitized by Google

1. §. 65. Jacob Ruisdael (1635—1681) ist derjenige, dessen Bilder den eigentlichen Kern und Mittelpunkt dieser gesammten Richtung der Landschaft ausmachen. Er stellt, gleich dem grossen Meister jener andern, idealisirenden Behandlungsweise, — Claude Lorrain, — das Walten eines höheren Geistes in den Erscheinungen der Natur dar. Aber er bedarf keiner Verklärung der Natur, er hebt sie nicht auf eine höhere Stufe, um sie so in sonntäglicher Feier der Gottheit näher zu führen: ihm ist jegliches Einzelne, sofern der Verstand des Menschen noch nicht Schranke und Gesetz hineingetragen, — die grünenden Wiesen, die stillen Wolkenzüge, die rauschenden Bäume und Gewässer, — schon an und für sich belebt von jenem höheren Geiste. Er wiederholt in seinen Gemälden den altgermanischen Naturdienst, von dem uns der römische Geschichtschreiber erzählt. Auch seinen Bildern zwar fehlt es nicht an mannigfachen Beziehungen zur Thätigkeit des Menschen; in der Regel aber steht diesen die Natur in ihrer übermächtigen Gewalt entgegen und die Spuren menschlichen Treibens zeigen sich häufig bereits als Ruine, von den gewaltigen Einwirkungen der Natur überwunden. So bildet Ruisdael in diesen Beziehungen zugleich den grössten Gegensatz zu den ebenbesprochenen Darstellungen Waterloo's.

2. Ruisdael's Gemälde bewegen sich in den Formen der nordischen Natur. Selten zwar begnügt er sich mit der schlichten Gestalt seiner nächsten heimischen Umgebung; doch pflegt er auch in solchen Fällen insgemein die Schauer einsamer Zustände hervortreten zu lassen. Als Beispiel möge hier zunächst
3. ein einfaches Bild des Berliner Museums genannt werden. Es stellt ein altes Bauernhaus dar, hinter welchem hohe Eichen herüberschauen; ein Bächlein zieht sich in dessen Nähe an einem bewaldeten Hügel hin und sprudelt vorn über Gestripp und Steine; schwere Wolkenschatten ziehen über das Bild, ein heller Sonnenblick fällt auf einen alten Weidenstamm, der sich im Vorgrunde spukhaft in die Höhe reckt. Es ist eine abgeschlossene, unwirthbare Gegend; wir fühlen die Verlassenheit, in welcher die Bewohner der Hütte ihr Dasein hinträu-

Digitized by Google

men. — Andre Gemälde der Art führen die Einsamkeit beschatteter Kanäle, — andre das Dunkel dicht verwachsener Wälder, die zuweilen durch eine vorüberbrausende Hirschjagd belebt werden, vor die Augen des Beschauers. Wieder in andern bilden menschliche Werke den Mittelpunkt, welche aber verfallen und den Einwirkungen des Elementes Preis gegeben sind. Zu diesen gehört Ruisdael's berühmtes „Kloster" in der Dresdner Gallerie, ein Bild von eigenthümlich durchgeführter Poesie, vor allen aber sein, ebendaselbst befindlicher „Kirchhof". Auf letzterem sieht man im Hintergrunde, von einem vorüberziehenden Regenschauer umhüllt, die Ruinen eines einst mächtigen Kirchengebäudes. Die ganze Umgebung ist verwildert, mit Stauden und Sträuchen, mit veralteten und verdorrten Bäumen zum Theil bedeckt; auch auf den Kirchhof, für dessen ehemalige Bedeutsamkeit Grabmäler mannigfacher Gestalt Zeugniss geben, dringt diese Wildniss ein; ein heranschäumender Bach im Vorgrunde sucht sich einen Weg ins Wüste, bis durch die Gräber; ein Lichtblick erhellt seine Strudel und die nächststehenden Grabplatten.

4. 5. 6.

Häufiger stellt Ruisdael die Natur in grossartigeren Formen dar; felsige Höhen von Waldungen umgeben, Gewässer, welche brausend zwischen den Klippen herabstürzen, zuweilen eine einsame Wohnung, welche durch ihren Contrast die Schauer der Umgebung mehr hervorhebt als mildert, oder ein Hirt, der still über die leichte Brücke hinwandelt; oft auch vollkommene Einsamkeit, in welcher der Schall des Wassers durch keinen andern Laut unterbrochen wird; auf ferner Höhe vielleicht eine einzelne Kapelle, und hinter ihr der Mond, dessen Strahlen sich in den schäumenden Fluten spiegeln und einzelne Lichtblicke in das schauerliche Dunkel niedersenden. Solche Bilder sind am meisten verbreitet; die Gallerieen von München, Dresden, Wien, im Haag u. a. besitzen deren eine namhafte Anzahl. Immer finden wir in ihnen das stille Wal- 7. 8.

---

§. 65, 5. 6. Vergl. Goethe's Werke, Bd. 39, S. 265 ff.

ten der Natur dargestellt, welches mit Geistermacht dem Menschen und seinem bedürfnissvollen Treiben gegenübertritt und letzteres mit ernster Mahnung zurückweist.

Dieselbe Grösse und Stille, dasselbe innere, bewegte Le-
9. ben des Elementes, tritt auch in Ruisdael's Darstellungen des Meeres hervor, in denen er ebenfalls das Vorzüglichste geleistet hat. Ein unübertreffliches grosses Seebild von seiner Hand, mit scharfbewegter Flut und emporziehenden Regenwolken, besitzt die Gallerie des Berliner Museums. —

10. Ein, etwas älterer, Bruder des eben Genannten war Salomon Ruisdael. Seine Bilder sind zum Theil ähnlicher Art, meist jedoch von schlichterer Composition und ohne den Ernst und die Tiefe des grossen Meisters. Der Mehrzahl nach sind in ihnen holländische Kanäle, mit hochgebreiteten Uferbäumen und friedlichen Bauerwohnungen dargestellt. Eine schlichte, klare Stimmung ist ihnen in der Regel eigen, doch fehlt der Durchführung die nöthige Kraft.

11. Ein sehr tüchtiger Schüler von Jacob Ruisdael war Mindert Hobbema. Seine Waldbilder, zum Theil die Natur in ihrer ungestörten Ruhe darstellend, zum Theil mit Wohnungen, Ruinen oder dergl. unterbrochen, sind durchweg mit erfreulicher Energie ausgeführt. Das Berliner Museum, die Münchner und Wiener Gallerie besitzen vorzügliche Bilder der Art.
12. — Ein andrer Schüler war J. R. de Vries. Auch seine Gemälde, welche das Leben der niederländischen Natur in mannigfacher Weise vorführen, — bald ruhige Hügel, bald Waldgründe mit Mühlen belebt, bald Bauwerke früherer Zeit, die auf anmuthige Weise in die Bedürfnisse der Gegenwart hineingezogen werden, — sind immer tüchtig, wenngleich im Einzelnen schon minder geistreich, gearbeitet (Berliner Museum,
13. Münchner Gallerie u. a. m.) — Verschiedene andre Künstler noch folgten im Ganzen einer ähnlichen Richtung; zu diesen gehören Joh. Looten, A. van Borsum u. a. m.

1. §. 66. Eigenthümlich steht den bisher genannten Aldert van Everdingen (1621—1675) gegenüber. Er liebt gross-

Digitized by Google

artig romantische Compositionen im nordischen Charakter, hohe Gebirge, mit Tannen bewachsen, durch niederstürzende Wasser belebt, in ernster herbstlicher Färbung, — wie er denn die Studien zu Bildern der Art wesentlich seinen Reisen in den norwegischen Gebirgen verdankt. Von den Ruisdael'schen Bildern ähnlicher Composition unterscheiden sich die seinigen vornehmlich dadurch, dass in ihnen nicht jenes geheimnissvolle, aus der Seele des Künstlers hervordringende Gefühl vorherrscht, sondern dass ihre Poesie mehr in dem grossartigen Zuge der Linien und Gebirgsformen besteht; man könnte sie in dieser Beziehung mit dem Poussin'schen Style der Landschaft vergleichen, wenn sie nicht auch von diesem wiederum durch die nordisch individualisirende Behandlungsweise wesentlich verschieden wären. Bilder von Everdingen sind nicht selten:
in den Gallerieen von Berlin, Dresden, München, Wien u. 2.
s. w. findet sich ihrer eine bedeutende Anzahl.

---

§. 67. Als Nebenzweig dieser heimathlichen Landschaft- 1.
schule der Holländer ist ihre **Marinemalerei** zu betrachten. Die See ist gewissermaassen die zweite Heimath des Holländers; er verdankt ihr die Blüthe und den Wohlstand seiner glücklicheren Zeit; er versteht das Element in seiner seligen Ruhe, in seiner wilden, übergewaltigen Kraft.

In der früheren Zeit des siebzehnten Jahrhunderts treten auch hier, wie in der Landschaft, Künstler auf, welche zunächst die schlichte Auffassung wohlbekannter Zustände geben.
Dahin gehören **Adam Willarts**, von dem sich u. a. die Dar- 2.
stellung eines niederländischen Seestrandes im Berliner Mu-
seum befindet, und **Joh. Parcellis**. Von letzterem ein Bild 3.
in der k. k. Sammlung zu Wien, welches in der Behandlungsweise den Landschaften des Joh. van Goyen ziemlich nahe
steht. — Bedeutender ist **Joh. van de Capelle**. Das Ber- 4.
liner Museum besitzt von ihm das treffliche Bild einer Meeresstille im warmen Lichte des Abends; ruhig liegende Schiffe haben die Segel zum Trocknen aufgespannt, kein Lüftchen rührt sich in den niederhängenden Falten.

Digitized by Google

Um die Mitte des Jahrhunderts mehrt sich die Zahl der
5. Marinemaler in grösserem Maasse. Johann Peters (ein
Seesturm in der Münchner Gallerie) erinnert ebenfalls noch
an jene Behandlungsweise des Parcellis. — Berühmter in der
6. Darstellung von Seestürmen ist Bonaventura Peters, Bruder des ebengenannten, von dem u. a. ein treffliches Gemälde
7. der Art in der k. k. Gallerie zu Wien. — Andreas Smit
zeigt sich als ein vorzüglicher Meister; in der Berliner Gallerie befindet sich von ihm ein grosses Seebild, mit mannigfachen Schiffen belebt, in dem der Sturm eben emporzieht
und die Wellen schwerfällig ihren Tanz beginnen. — Simon
8. de Vlieger, H. van Antem u. a. m. sind ebenfalls als
tüchtige Künstler dieser Gattung anzuführen.

Der berühmteste Meister unter den Seemalern ist Lu-
9. dolf Backhuisen (1631 — 1709). In einem Theil seiner
Bilder, welche zumeist eine leicht bewegte See mit fröhlich
darüber hintanzenden und in den Wellen sich spiegelnden
Schiffen vorstellen, ist die Behandlung äusserst sauber und
zart; leuchtende Farben in Luft und Meer erhöhen das Heitere des Eindruckes; das Ganze trägt hier den Charakter zierlicher Kabinetbilder. Gemälde der Art finden sich in ver-
10. schiedenen Gallerieen (Berliner Museum II, 387, München,
Gall. Pitti zu Florenz u. a. m.). In andren dagegen war diese
delikatere Behandlungsweise unzulässig, und bedeutsam tritt
hier die Gewalt des Elementes in einer mehr energischen Ausführung hervor. Dies sind die Darstellungen der Seestürme,
in deren hochpoetischer Auffassung vornehmlich Backhuisen's
11. Ruhm besteht. Das Berliner Museum besitzt zwei meisterhafte Bilder der Art, beide die Gewalt des Sturmes am Eingange eines Hafens darstellend. Das eine (II, 382) ist von
grösserer Dimension. Bergen gleich stürzen sich die Wogen
ans Ufer; ein grosses Schiff, wild sich zwischen den mächtigen Wellen emporbäumend, ist eben in den Hafen hineingeschleudert, ein andres ist im Begriff zu scheitern; Menschen
retten sich und die im Wasser umhergeworfenen Waarenkisten.
12. Noch bedeutender ist das kleinere (II, 356, a.), in welchem

Digitized by Google

sich das Ganze mehr concentrirt und einen noch unmittelbareren Eindruck auf das Gefühl des Beschauers ausübt. Hier ist das Wasser höchst vorzüglich gemalt; die Wellen treiben ungestüm, vom Sturme wild gepeitscht; die Wolken, vom Winde geballt, jagen vorüber; ein Segelschiff wird mit wilder Macht in den Hafen eingetrieben.

Von der hohen Meisterschaft, mit welcher Jacob Ruis- 13.
dael auch diesen Zweig der landschaftlichen Kunst behandelte und darin er in jeder Beziehung den Vergleich mit Backhuisen aushält, ist bereits die Rede gewesen (§. 65, 9.)

Andre Marinemaler, welche ebenfalls der späteren Zeit 14.
des siebzehnten Jahrhunderts angehören, sind wiederum von geringerer Bedeutung und gehen mehr auf schlichte Naturnachahmung als poetische Behandlung aus. Zu diesen gehören: P. van Beek, M. Maddersteg, W. Vitringa, u. a. m. —

---

§. 68. Endlich sind hier auch noch die niederländischen 1.
Architekturmaler anzuschliessen. Der Effekt ihrer Bilder besteht insgemein in einer sorgfältig berechneten Luftperspektive und in mannigfachen, zierlichen Beleuchtungen, dagegen das, was man das geschichtliche Element dieser Gattung der Malerei nennen könnte: die Einwirkung der Zeit auf die Oberfläche des Steines und Aehnliches, bei ihnen in der Regel nicht sonderlich beachtet wird.

Der erste Meister, der hier, schon um den Schluss des sechzehnten Jahrhunderts, mit Bedeutung hervortrat, ist Peter Neefs der ältere. Seine Gemälde stellen insgemein das 2.
Innere gothischer Kirchen dar, deren geheimnissvolles Dunkel hier und da durch Fackeln und Kerzen erhellt wird. Die Behandlung ist sehr fein und sauber. Seine Darstellung der Kathedrale von Antwerpen, in der Dresdner Gallerie, ist ein 3.
vorzügliches Bild der Art; andre in den Gallerieen von Wien, München, u. s. w. — Peter Saenredam zeigt sich als ent- 4.
schiedener Nachahmer der Manier des eben genannten Meisters. — H. van Steenwyk der jüngere, gegen die Mitte 5.

Digitized by Google

des siebzehnten Jahrhunderts blühend, ist ein zweiter vorzüglicher Künstler dieses Faches. Seine Lieblingsgegenstände sind düstre, massenhaft gewölbte Gefängnisse, deren Beleuchtung durch mannigfach verschiedene Staffage motivirt wird; bald ist es der leuchtende Engel, welcher den Petrus befreit, bald ein Scherge mit brennender Fackel, welcher den Gefangenen
6. naht. Seine Behandlung ist grossartig und frei. Das Berliner Museum, die k. k. Gallerie zu Wien u. a. besitzen treffliche Bilder der Art.

Andre Künstler, welche bald das Innere kirchlicher Ge-
7. bäude in prächtig italienischem Style, bald Säulen-geschmückte Paläste oder freundliche Wohnzimmer darstellen, sind Bliek, J. B. van Bassen, D. van Deelen, E. de Witte, Joh. Ghering, u. a. m. — Eigenthümlich unterscheidet sich von
8. diesen Joh. van der Heyden (gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts blühend) durch seine zierlichen Darstellungen öffentlicher Plätze, deren Gebäude den Charakter seiner Heimath tragen.

Vierter Abschnitt.

Thiermalerei, Stillleben u. s. w.

§. 69. Ebenso, wie sich Genre und Landschaft im siebzehnten Jahrhundert aus der Oberherrschaft der Historienmalerei emanzipirt hatten, so lösten sich gleichzeitig auch noch andre, mehr untergeordnete Fächer aus diesem grösseren Ganzen ab. Gegenstände, die sonst nur als zufälliges Beiwerk oder Schmuck gedient hatten, wurden nunmehr ebenfalls selbständig behandelt und bildeten eigne Gattungen der Kunst für sich.

1. Zu diesen gehört zunächst das Gebiet der Thiermalerei, deren Unterschied von den früher besprochenen bukolischen Darstellungen (§. 63.) vornehmlich dahin zu fassen ist, dass

in diesen das landschaftliche Element, eine landschaftliche Zusammenfassung des Ganzen vorherrscht, während es bei der in Rede stehenden Gattung unmittelbar auf die Darstellung der thierischen Natur abgesehen ist. Dass Uebergänge zwischen beiden Statt finden, ist natürlich, und sind deren auch schon angeführt worden.

Die selbständige Thiermalerei hat es insbesondere mit den jagdbaren Thieren zu thun. Die Bilder sind insgemein in grossen Dimensionen, zur Ausschmückung prachtvoller Jagdschlösser, ausgeführt, die Thiere bald in den wilden Aeusserungen ihres freien Lebens, bald getödtet, als die Trophäen siegreicher Jagden, dargestellt. — Der grösste Meister in dieser 2.
Gattung der Kunst ist Franz Snyders (1579—1657), der Freund des Rubens, der letzterem häufig mit seiner Kunst behülflich war, so wie dieser nicht selten die menschlichen Figuren in Snyders Bildern gemalt hat. Wild bewegte Jagden, hier ein Hirsch von Hunden verfolgt, dort eine Sauhetze, dort ein Kampf zwischen Bären und Jagdhunden, mit allem Ausdrucke thierischer Wuth und Leidenschaft, sind die Gemälde, in denen sich das Talent dieses Künstlers von einer eigenthümlich grossartigen Seite bewährt. Die Dresdner und Wiener 3.
Gallerie, sowie das Berliner Museum besitzen vorzügliche Beispiele dieser Darstellungsweise. In andren Bildern sind kunstreiche Gruppen getödteten Wildes, in treuer Naturnachahmung des Einzelnen, dem Beschauer vorgeführt. — Ein zweiter vorzüglicher Künstler, in denselben Richtungen ausgezeichnet, ist Johann Fyt (1625—1700). Ein Reh, welches von einer 4.
Meute tobender Jagdhunde verfolgt wird (im Berliner Museum) giebt ein treffliches Beispiel des bewegten thierischen Lebens; häufiger sind seine Darstellungen getödteten Wildes. — Unter andren gleichzeitigen Wild-Malern sind Karl Rutharts 5.
(Hirsch- und Bärenhetzen von feiner, vornehmer Ausführung im Berliner Museum), Lilienbergh, vornehmlich aber Jo- 6.
hann Weenix (1644—1719) zu nennen; letzterer ist besonders in der Darstellung wilden und zahmen Geflügels, lebend sowie todt, ausgezeichnet.

7. Melchior Hondekoeter (1636—1695) ist in der Darstellung seiner Hühnerhöfe berühmt, denen er nicht selten durch einen besonderen Vorgang ein eigenthümliches Interesse zu verleihen weiss. Als Beispiel diene ein Bild der Dresdner Gallerie, wo ein Raubvogel ein Küchlein zu entführen im Begriff ist, während Hahn und Henne sich drohend zur Wehre
8. setzen. — Auch Peter Caulitz, ein deutscher Zeitgenoss, ist hier zu erwähnen; von ihm befindet sich im Berliner Museum ein trefflicher Hühnerhof, auf dem Truthahn und Haushahn sich über das Supremat des Hofes zu zanken scheinen.

Später als die genannten lebte in Deutschland zu Augs-
9. burg, der berühmte Thiermaler Joh. Elias Ridinger (1695—1767). Gemälde dieses Künstlers (in der Regel in kleineren Dimensionen) finden sich nicht sonderlich häufig; mehr ist er den Jagdfreunden durch seine äusserst zahlreichen Kupferstiche bekannt. Auf diesen finden sich Abbildungen der mannigfachsten Thiergattungen, der verschiedensten Situationen der Jagd; vornehmlich aber ist es die Natur und das Leben des Hirsches, welches er mit der grössten Meisterschaft und, wie es scheint, mit besonderer Vorliebe behandelt hat. Bei ihm tritt auch wiederum die Landschaft bedeutender hervor, die hier zwar bereits in einer gewissen conventionellen Weise, doch nicht ganz ohne grossartigen Sinn dargestellt ist.

§. 70. Nächst diesen Gemälden, welche das Thier wenn auch nicht immer in lebendiger Bewegung, so doch stets in dem weichen fröhlichen Glanze seines Felles, in dem bunten
1. Schmucke seiner Federn darstellen, ist eine andre Klasse zu erwähnen, die minder den festlichen Sälen vornehmer Jäger als der Küche oder dem Schlächterladen angehören dürften. Abgehäutete Schweine und Ochsen, vorsorglich aufgehängt, von mannigfachem Küchengeräth und andren Speisen umgeben, alles wiederum in sorglichster Naturnachahmung ausgeführt,—reizen in ihrer Art ebenfalls den Sinn des Beschauers und lassen reichliche Mahlzeiten erwarten. Um einen Meister dieser
2. Art zu nennen, mag hier ein gewisser Lansaeck angeführt

Digitized by Google

werden, von dem sich, unter mehreren ähnlichen, ein gutes Bild im Berliner Museum befindet. — Auch fehlt es, zur Vervollständigung der Mahlzeiten, nicht an mannigfachen Darstellungen vortrefflicher Kochfische, wie die Bilder von Gillis 3.
und Adrieanssen (Mitte des siebzehnten Jahrhunderts) im Berliner Museum erweisen.

§. 71. Grosse Festtafeln, — ohne dass die dabei betheiligten Personen die Hauptrolle spielen (wie beim Jacob Jordaens), — finden sich selten dargestellt; an Frühstücksbil- 1.
dern zählt dagegen die holländische Kunst eine ausserordentliche Menge. Es ist auch natürlich; denn diesen bescheidneren, traulicheren Bildern gegenüber muss es dem Beschauer nothwendig behaglicher zu Muthe werden, während eine allzugrosse Menge einladender Gegenstände seinen Geschmack und sein Begehren nur in Unruhe setzen würde. Da einigen sich kostbar gearbeitete Pokale und Krüge, zierliche Gläser mit funkelnden Weinen, lockende Pasteten, saftvolle Früchte, Hummern, Krabben und schimmernde Austern zu dem anmuthigsten Ganzen; und all jene soliden Vormittagsfreuden, welche die alten Meister mit diesem oder jenem guten Gesellen genossen haben, sind in diesen Bildern, als Zeugnissen ihres guten Geschmackes, für die spätesten Nachkommen verkörpert. Freilich, das laute Leben, welches einst um diese so einladend besetzten Tischchen sich bewegte, ist still geworden; und man hat sonach nicht übel gethan, wenn man seitdem diese Bilder mit dem Namen der „Stillleben" bezeichnet. Aber wenn die Meister auch, gleich dem edlen Mercutio, „stille Leute" geworden sind, so bewahrt doch die Kunstgeschichte ihren Namen, und Adrieanssen, Peter Nason, 2.
Wilh. van Aelst, Vigor van Heeda, Th. Apshoven u. a. m. (alle in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts blühend) bleiben ihres eigenthümlichen Ruhmes gewiss. Die Gallerieen von Berlin, Dresden, Wien u. s. w. sind reich an Werken ihrer Hand.

Digitized by Google

1. §. 72. Um so heiterer und glänzender, in unverwelklicher Frühlingspracht, blühen die Blumenstücke mit ihren zahlreichen kleinen Bewohnern, den munteren Insekten, fort. Mit ihnen beschliessen wir die Betrachtung der älteren holländischen Kunst.

2. Schon Johann Breughel hatte sich, wie oben (§. 58, 9.) erwähnt ist, in der Darstellung von Blumen geübt und daher den Namen des „Blumenbreughel" erhalten; doch fehlt es seinen Bildern der Art noch an genügender Gesammtwir-
3. kung. Bedeutender war sein Schüler Daniel Seghers (1590 —1660). Seine Blumenbilder sind in schlichter ansprechender Weise und in harmonischer Zusammenstimmung der Farben angeordnet; sie bilden insgemein die Umfassung andrer Gegenstände, wie z. B. ein Paar Bilder der Art, im Berliner Museum, in der Mitte grau in grau gemalte Reliefdarstellungen von der Hand des Erasmus Quellinus enthalten. — Joh. Da-
4. vid de Heem (1600—1674) malt Blumen und Früchte in sauberster, zierlichster Vollendung, die mit dem feinsten Geschmack zusammengeordnet sind und das Auge durch den rein-
5. sten Wohllaut schimmernder Farben ergötzen. Die Dresdner Gallerie besitzt eine bedeutende Anzahl seiner Werke; von
6. grossem Werthe ist im Berliner Museum ein reiches, kräftig gemaltes Gewinde von Blumen und Früchten, welches einen sauber gemeisselten Steinrahmen (in dessen Mitte ein neues
7. Bild von Begas) umgiebt. Eine eigenthümliche Poesie spricht sich in einem grossen Bilde de Heem's, welches in der k. k. Gallerie zu Wien befindlich ist, aus; es stellt, in einer Nische, den Kelch des Abendmahles mit der Hostie dar, umgeben von reichen Fruchtgewinden und Blumen; hier erscheinen diese lieblichen Erzeugnisse der Natur als das Opfer, welches der Gottheit dargebracht wird. Sehr verdienstliche Schüler des
8. de Heem sind Abraham Mignon von Frankfurt, Maria van Osterwyck u. a. m. — Später blühten die berühmte
9. Blumenmalerin Rachel Ruysch (1664—1750), deren prachtvolle Darstellungen wiederum mit der äussersten Feinheit, wenngleich nicht immer in wünschenswerther Gesammthar-

Digitized by Google

monie, ausgeführt sind; und Johann van Huysum (1682— 10.
1749), dessen Bilder bei ähnlicher Vollendung doch zugleich in einer mehr edlen und freien Weise gehalten sind. Bilder von beiden zu Dresden, Berlin, u. a. O. —

Die Bilder der Genannten sind insgemein mehr in dem Charakter glänzender Dekorationen gehalten. Bei Andren tritt 11.
ein schlichteres Wesen hervor; sie stellen mehr das stille Leben der Pflanzen auf dem Felde dar, unter deren heimlichem Obdach Käfer und Eidechsen, Vögelchen und Schlangen ihr unbemerktes Wesen treiben. Auch in solchen Bildern ist von den Künstlern der Zeit sehr Treffliches und Liebenswürdiges geleistet. Als Beispiel möge hier ein vorzügliches Ge- 12.
mälde der Art von O. M. van Schrieck im Berliner Museum erwähnt werden.

Fünfter Abschnitt.

Blick auf die neuere niederländische Kunst.

§. 73. Das achtzehnte Jahrhundert hat in den Niederlanden, mit Ausnahme der im Vorigen genannten Künstler, deren Blüthe in dasselbe hinüberreicht, nicht weitere Erscheinungen von namhafter Bedeutung hervorgebracht.

Belgien folgte den Pfaden der französischen Kunst; 1.
anfänglich derselben manierirten Ausartung, welche in Frankreich den grösseren Theil des achtzehnten Jahrhunderts hindurch herrschend war. Doch ist, in der zweiten Hälfte desselben, Andreas Lens zu Gent als ein Künstler zu bemerken, der trotz der conventionellen Befangenheit, welche auch in seinen Werken vorherrscht, sich doch nicht selten durch ein zarteres Gefühl vortheilhaft auszeichnet. (Verkündigung Mariä in der Michaeliskirche zu Gent). — Später, um den 2.
Schluss des Jahrhunderts folgten die belgischen Künstler eben so der Richtung David's, unter dessen Schülern Joseph

Paelinck (von Gent) namentlich anzuführen ist. — In der
3. gegenwärtigen Zeit scheint Belgien unter dem Einfluss der romantischen Schule Frankreichs zu stehen, welche in Wappers (zu Brüssel) einen ihrer eifrigsten und geistreichsten Anhänger besitzt.

4. Die Künstler Holland's dagegen haben es neuerdings, auf der Bahn ihrer Vorfahren des siebzehnten Jahrhunderts, zu eigenthümlichen und sehr glücklichen Resultaten gebracht. Es ist dieselbe geistreich naturalistische Auffassung, dieselbe Treue und lebenvolle Gediegenheit, welche der Mehrzahl ihrer Leistungen das Gepräge einer grossen Vollendung geben. Vornehmlich gilt dies von ihren landschaftlichen Arbeiten, unter de-
5. nen, neben vielen andern, die Werke von Koekoek, Schelfhout und Schotel (die des letzteren sind Seestücke) sich eines vorzüglichen Ruhmes erfreuen. In der Darstellung theils
6. landschaftlicher Scenen, theils von Genrebildern ist neben ihnen Moerenhout durch eben so geistreiche wie zarte Behand-
7. lung ausgezeichnet. In der Historienmalerei ist Eeckhout d. j. zu nennen, der, wie jener ältere Künstler desselben Namens, eine nicht unglückliche Nachahmung Rembrandt's erkennen lässt.

Digitized by Google

Sechstes Buch.

Geschichte der Malerei in Spanien.

§. 74. Die Geschichte der Malerei in Spanien kann hier 1.
nur in flüchtiger Uebersicht vorgelegt werden. Zwar fehlt es nicht an bedeutenden Vorarbeiten in Bezug auf die Lebensverhältnisse und die Wirksamkeit der spanischen Maler, wohl aber an genügender und durchgreifender Entwickelung ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeiten, ohne deren Kenntniss das Wesen der Kunstgeschichte zu einer leeren Nomenclatur zerfällt. Auch sind Werke spanischer Künstler ausserhalb des Landes nur in geringem Maasse verbreitet, so dass unsre eigne Anschauung auf einen kleinen Kreis von Gegenständen beschränkt wird. — In Deutschland sind vornehmlich nur die 2.
Gallerie Esterhazy zu Wien (hier 54 spanische Bilder), die Gallerieen von München, Berlin u. a. im Besitz einzelner

---

§. 74, 1. Die bedeutendsten literarischen Werke: Antonio Palomino y Velasco: *el Museo pictorico y escala optica. Madrid,* 1715 — 1721. (2 Bde. in fol.) — D. Juan Agust. Cean Bermudez: *Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España. Madrid,* 1800. (6 Bde. in 8. Hauptwerk.). — Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste (Bd. IV, die Geschichte der Malerei in Spanien enthaltend. Göttingen 1806.). — Von Schepeler: Beiträge zu der Geschichte Spaniens; enthaltend Ideen und Notizen über Künste und spanische Maler, u. s. w. Aachen und Leipzig 1828. U. a. m.

Lithographisches Prachtwerk: *Colleccion lithographica de cuadros del rey de España el Señor Don Fernando VII. Madrid* 1826, (noch nicht vollendet.)

Digitized by Google

Werke; andres findet man in englischen Gallerieen, die vorzüglichste Anzahl bedeutender Gegenstände in der des Mar-
3. schall Soult zu Paris. — Ebenso gewähren uns auch die bis jetzt vorhandenen Nachbildungen in Kupferstich oder Steindruck keinen genügenden Ueberblick über die Leistungen der Schulen dieses Landes. Das Hauptwerk ist das unten genannte lithographische Werk über das Museum von Madrid.

1. §. 75. Schon seit dem zehnten Jahrhundert und auch aus früherer Zeit wird mehrfach künstlerischer Unternehmungen gedacht; vornehmlich sind es Miniaturmalereien zum Schmuck der Handschriften, welche von den spanischen Schriftstellern als Belege des künstlerischen Entwickelungsganges angeführt werden. Im Allgemeinen dürften wir uns ein richtiges Bild des letzteren nach der Analogie des Entwickelungsganges, welchen die Kunst in Italien und Deutschland genommen, vorstellen: d. h. in den früheren Jahrhunderten ein Vorherrschen des byzantinischen Styles, und dann, etwa gleichzeitig mit der Ausbildung der gothischen Baukunst in Spanien, die Einfüh-
2. rung des germanischen Styles. Sehr interessante Beispiele des letzteren liefern die Deckengemälde, welche in dem maurischen Königschlosse der Alhambra bei Granada erhalten, und ohne Zweifel von spanischen Künstlern (da den Muhamedanern bekanntlich die Ausübung der bildenden Kunst durch priesterliche Vorschrift verboten war) ausgeführt sind. Das eine derselben stellt, in dem Umkreise der Decke eines grösseren Gemaches, eine Jagd vor, wo man auf der einen Seite maurische, auf der andern christliche Ritter erblickt; ein andres enthält die Darstellung eines maurischen Divans; ein drittes Jagden und Kämpfe von Christen und Mauren. Die Abbildungen dieser Gemälde lassen in der Zeichnung die Eigenthümlichkeiten des entwickelten germanischen Styles erkennen, wie sich derselbe in Deutschland etwa um den Beginn des funfzehnten Jahrhunderts zeigt.

§. 75, 2. Abbildungen bei A. de Laborde: ***Voyage pittoresque et historique de l'Espagne,*** im zweiten Bande.

§. 76. Im weiteren Verlauf des funfzehnten Jahrhunderts 1.
treten neue Entwickelungsmomente in den Bildungsgang der spanischen Kunst ein, welche gegen das Ende dieses und mehr noch im folgenden Jahrhundert zu eigenthümlichen Resultaten geführt haben. Wir dürfen dieselben im Allgemeinen wiederum mit den gleichzeitigen Fortschritten der flandrischen und deutschen Kunst vergleichen: es scheint sogar, dass von den letzteren mannigfache Einwirkungen auf die Malerei in Spanien ausgegangen sind. So werden z. B. mehrere flandrische 2.
Künstler genannt, welche mit grossem Beifall in Spanien gearbeitet haben; die bedeutendsten derselben sind der Maestro Rogel (1445) und Juan Flamenco (1496—99), welche beide in der Karthause von Miraflores bei Burgos beschäftigt waren; den ersten ist man geneigt für den Rogier van Brügge (Schüler des Joh. van Eyck), den zweiten für Hans Hemling zu halten. Doch werden die Leistungen der spanischen Schu- 3.
len dieser und der nächsten Zeit weniger mit denen der flandrischen Schule, als mit denen des Albrecht Dürer verglichen, und den Werken des letzteren ein namhafter Einfluss auf die Richtung der spanischen Kunst zugeschrieben. Ob ein solcher wirklich in dem Grade, wie von den Spaniern angenommen wird, Statt gefunden habe, oder ob diese Annahme nicht vielleicht grossen Theils aus Achtlosigkeit gegen die älteren Leistungen der einheimischen Kunst hervorgegangen ist, muss hier dahin gestellt bleiben.

Jedenfalls zeigen sich bei der in Rede stehenden Epoche 4.
der spanischen Kunst gewisse Eigenthümlichkeiten, welche sie von den gleichzeitigen verwandten Leistungen der Niederländer und Deutschen unterscheiden und welche auch, mehr oder weniger, der glänzenden Epoche der spanischen Malerei im siebzehnten Jahrhundert geblieben sind. Diese bestehen, nach den Worten eines Kenners*), im Folgenden: „Das Colorit ist nicht so scharfglänzend wie das alte deutsche, aber es herrscht in und um dasselbe etwas Sanftes, als sei ein Schleier über

---

*) v. Schepeler, Beiträge etc. S. 107 ff

das Bild geworfen, daher man es vielleicht ein breites oder weites Colorit nennen könnte. Diese Eigenschaft, welche durch die meisten Werke, selbst der nachherigen Epochen geht, nannte man alsdann oft umgebende Luft (ambiente). Was die folgende Epoche anlangt, so sprach das warme, venetianische Colorit die Spanier mächtig an und hatte um so mehr Einfluss, als die breite Zeichnung dieser Schule auch mit der genannten spanischen Eigenheit überein kam. Setzt man nun noch einen breiten, der glühenden Einbildungskraft schnell folgenden Pinsel hinzu, so hat man ein Hauptmerkmal spanischer Gemälde. — Das Materielle des schönen spanischen Colorits unterscheidet sich von dem der Niederländer, wie die Farbe der Bewohner beider Länder. Die spanische weisse oder rothe Haut scheint auf olivenfarbener Unterlage zu liegen, sowie die der Niederländer auf fast zinnoberrothem Grunde. Nicht an spanisches Colorit gewöhnten Augen kömmt dieses daher bei allem Glanze oft bleich vor; und einige der vorzüglichsten Maler scheinen durch zu grosse Blässe zu fehlen. — Aber noch eins giebt es in fast allen spanischen Gemälden: nemlich die Gewänder. Selbst im funfzehnten Jahrhundert konnten sich die Spanier nicht gewöhnen, diese so steif und auch so schön zusammen zu legen wie andrer Nationen Künstler; und es blieb immer ein oder das andre Stück, dem man ansah, dass der halbe Morgenländer das Falten der leichten Kleidung des Orients, wenn nicht im Sinn, so doch in der Hand hatte, und ihm die Geduld riss, viel Zeit darauf zu verwenden. Selten wird man daher ein spanisches Gemälde mit durchaus reinem Faltenwurf finden. Auch gehört hiezu noch die Bemerkung, dass in grössern Compositionen gewöhnlich die eine oder andre Figur vernachlässigt ist. Das feurige spanische Blut, die heftige Leidenschaft für oder gegen eine bildliche Person verhinderten gleichartige Ausführung. Nur einige wenige Künstler, besonders von denen, die in Italien studirten, machten oft hievon Ausnahme. — Was die Wahl der Figuren anbetrifft, so folgten die Spanier ganz der freien Natur ihres Landes, folglich sind sie hierin edler als die Nie-

Digitized by Google

derländer, jedoch nie so erhaben wie die Italiener, welche den
Antiken folgend nur das Schöne aufsuchten. In religiöser
Darstellung fällt die Mannigfaltigkeit der naiven Ideen, die
sie dabei anbrachten, auf; was sie aber bestimmt auszeichnet,
ist die Kühnheit (sie nennen es bravura) im Malen, die dann
auch freilich oft Fehler begeht."

Jener ältere, sogenannt deutsche Styl der spanischen Ma-
lerei erhielt sich, neben mannigfach bedeutenden Einwirkun-
gen von Italien aus, das ganze sechzehnte Jahrhundert hin-
durch, und der berühmteste der hieher gehörigen Meister blühte
erst in dieser späteren Zeit. Dies ist Luis de Morales 5.
(nicht Christobal Perez Morales), genannt: el Divino (der
Göttliche), der im Anfange des Jahrhunderts in Estremadura
geboren wurde, auch dort die Kunst lernte, und bis 1590
lebte. Ein strenger ernster Styl, der ungefähr der Auffassungs-
weise des Francia gleich zu stellen sein dürfte, harte, oft un-
regelmässige Zeichnung im Charakter des funfzehnten Jahr-
hunderts, dabei jedoch die sorglichste Ausführung und sehr
weich verschmolzene Farben bezeichnen die Haupt-Eigenthüm-
lichkeiten seiner nicht häufigen Gemälde. Diese sind insge-
mein von geringeren Dimensionen und stellen heilige Gegen-
stände dar (daher der Beiname des Meisters). In der Galle- 6.
rie des Marschall Soult zu Paris sieht man von ihm eine
Gruppe heiliger Personen, halbe Figuren, und einen Ecce-
homo.

§. 77. Im Allgemeinen jedoch zeigt sich bei den Spa- 1.
niern des sechzehnten Jahrhunderts, vornehmlich der zweiten
Hälfte, ein ähnliches Eingehen auf die Vorbilder der italieni-
schen Kunst, wie wir dasselbe bereits bei den gleichzeitigen
Deutschen und Niederländern kennen gelernt haben. Auch
hier begegnen uns theils ähnliche Vermischungen des einhei-
mischen mit dem fremden Style der Malerei, theils überwie-
gende Einwirkung des letzteren, und zwar in einer Weise,
dass im Einzelnen bedeutende Erfolge gewonnen wurden.

Schon im funfzehnten Jahrhundert fehlt es nicht an Bei-

Digitized by Google

2. spielen, dass Künstler, wie namentlich Antonio del Rincon (1446 — 1500), ihre Studien in Italien machten, was indess, bei dem damaligen Bildungsstande der italienischen Kunst, natürlich noch nicht eine Umgestaltung der heimischen Richtungen zur Folge haben konnte. Zu diesen Malern gehört u. a.
3. auch Juan de Spaña, der sich in der Schule des Perugino bildete und in Italien blieb, woselbst er unter dem Namen des Spagna bekannt ist. (Vergl. Bd. I, §. 58, 10.)

Bedeutendere Einwirkung auf die Entwickelung der spanischen Kunst scheint zunächst von Leonardo da Vinci ausgegangen zu sein. Namentlich sind in dieser Rücksicht zwei vorzügliche spanische Maler anzuführen, welche man für Schü-
4. ler dieses Meisters zu halten geneigt ist: Pablo de Aregio und Francisco Neapoli. Von ihnen wurden im J. 1506 die Tafeln, welche den Hochaltar der Kathedrale von Valencia schmücken, und verschiedene Scenen der heil. Geschichte darstellen, ausgeführt. Die ausgezeichnetste dieser Darstellungen ist der Tod der Maria und hier namentlich sind die Apostel ganz in dem Geiste des grossen Abendmahles von Leonardo behandelt; allein auch die andern Gemälde tragen ganz den Charakter des florentinischen Meisters, sowohl in der Einfachheit der Composition, als in dem grossartigen, ernsten Ausdrucke und den genauen, kräftigen Umrissen. Auch in einigen andren Gemälden, welche in den Kirchen von Valencia vorhanden sind, findet man die entschiedenste und glücklichste Annäherung an den Styl des Leonardo. Ebenso sind
5. in der Kathedrale von Murcia vortreffliche Bilder desselben Styles vorhanden und denen der obengenannten Meister in der Kathedrale von Valencia sehr entsprechend. — Ein dritter
6. namhafter Künstler, welcher sich der Richtung des Leonardo mit Glück anschloss (obgleich er sich unter Raphael gebildet haben soll), ist Hernan (oder Fernando) Yañez, um 1531 blühend. Hauptwerke von ihm zu Cuenca.

---

§. 77, 4. Tüb. Kunstblatt, 1823, No. 9.

§. 77, 5. Tüb. Kunstbl. 1822, No. 96, S. 383.

Digitized by Google

Vorzugsweise jedoch ging das Streben der Spanier, eben- 7.
so wie wir es bei den Niederländern und Deutschen kennen gelernt haben, dahin, sich jene reinere, vollere Entfaltung der Form zu eigen zu machen, welche den Richtungen der Schulen des Michelangelo und Raphael zu Grunde lag. Unter diesen Meistern und nach ihren Werken machte eine grosse Anzahl spanischer Künstler ihre Studien und verpflanzte den Styl derselben nach Spanien; es scheint, dass sie, der Mehrzahl nach, nicht so sehr in jene äusserliche Manier, die wir bei den nordischen Künstlern bedauern mussten, verfallen sind.

An der Spitze dieser Künstler steht Alonso Berru- 8.
guete von Toledo (1480—1562), ein vielseitiger Meister, Architekt, Bildhauer und Maler, der sich in der Schule des Michelangelo gebildet hatte und zuerst dessen Weise in Spanien einführte. Seine Vaterstadt ist vornehmlich reich an Werken seiner Hand.

Ein zweiter sehr vorzüglicher Meister ist Pedro Cam- 9.
paña (1503—1580), eigentlich ein Niederländer und in Brüssel geboren, seiner künstlerischen Thätigkeit nach jedoch wesentlich den Spaniern zuzuzählen. Seine Ausbildung hatte er in Italien, wahrscheinlich ebenfalls unter Michelangelo, erhalten, doch verbindet er mit der Richtung des letzteren noch bedeutende Anklänge an die ältere Schule. Sein Hauptwerk ist eine Abnahme vom Kreuz in der Kathedrale von Sevilla (früher in der Kirche Sta. Cruz); im Colorit, im Ausdruck der Gesichter, in der einfachen Composition, die fast in architektonischer Symmetrie geordnet ist, wird dies Gemälde mit den Leistungen Albrecht Dürer's verglichen; im Ausdruck der augenblicklichen Bewegung, die nicht äusserlich, sondern von innen herausgeht, zeigt sich die Annäherung an Michelangelo. Die Meisterhaftigkeit des Momentanen in dieser Darstellung bezeichnet am Besten ein Ausspruch Murillo's. Dieser grosse Künstler pflegte nemlich in seinem Alter täglich das Gemälde zu besuchen und lange davor zu verweilen; eines Tages fragte

§. 77, 9. Tüb. Kunstblatt, 1822, No. 77.

Digitized by Google

ihn der Sakristan, der die Kirche schliessen wollte, was er so lange vor dem Bilde zu stehen habe? worauf Murillo ganz in Gedanken erwiederte: „Ich warte bis diese heiligen Männer unsern Herrn vollends herabgenommen haben." — Auch in andren Kirchen von Sevilla finden sich verschiedene Ge-
10. mälde Campaña's. — Im Berliner Museum eine Madonna mit dem Kinde, in welchem Bilde der Kopf der Madonna höchst interessant, das Kind jedoch von unangenehmer Zeichnung
11. ist. — Gleichzeitig mit diesem arbeitete in Sevilla sein Landsmann Franz Frutet, der ebenfalls in Italien studirt hatte.

Bedeutender noch als die genannten war ein andrer Künst-
12. ler von Sevilla: Luis de Vargas (1502—1568), der sich in Italien in der Schule des Perin del Vaga gebildet haben soll. Bei ihm herrscht die Richtung der römischen Schule vor, und in einzelnen seiner Werke soll er sich aufs Glücklichste der anmuthvollen Grazie und Reinheit Raphaels anschliessen.
13. Die Kirchen von Sevilla besitzen mannigfache Werke seiner Hand, die vortrefflichsten befinden sich in der dortigen Kathedrale. Unter den letzteren ist insbesondere sein „Quadro de la gamba" berühmt. Es stellt Adam und Eva dar, dahinter mehrere Greise, wahrscheinlich die Erzväter, und einige Kinder; alle sehen flehend zu der Jungfrau empor, die in einer Glorie über ihnen schwebt. Die Hauptfigur ist Adam, von ausgezeichneter Vollendung; die meisterhafte Behandlung des einen Schenkels (gamba) dieser Gestalt hat zur Bezeichnung des Gemäldes Anlass gegeben. Andre treffliche Bilder der Kathedrale sind: ein Altarwerk mit verschiedenen Darstellungen, unter denen vornehmlich eine Anbetung der Hirten ausgezeichnet ist, und eine Darstellung im Tempel. Die weiblichen Gestalten sind hier ganz von dem Geiste Raphaels erfüllt; andres jedoch erinnert mehr an Michelangelo. — In der
14. Gallerie Esterhazy zu Wien wird dem L. de Vargas eine höchst anziehende Maria mit dem Kinde zugeschrieben, die indess mehr den besseren Leistungen des Annibal Caracci parallel zu stellen sein dürfte.

§. 77, 13. Ebendas. No. 78.

Digitized by Google

Unter der bedeutenden Anzahl spanischer Künstler, welche in Italien, vornehmlich in der Schule des Michelangelo, gebildet waren oder einer ähnlichen Richtung folgten, sind ferner zu nennen: Pedro de Villegas Marmolejo und 15
der Römer Mateo Perez de Alesio, beide Nachfolger des Luis de Vargas und zu Sevilla thätig, — Gaspar Becerra, der vornehmlich zu Madrid, als Bildhauer, Architekt und Maler arbeitete, u. a. m. Die Blüthe dieser Meister fällt in die spätere Zeit des sechzehnten Jahrhunderts. — Gleichzeitig mit diesen blühte in Valencia Vicente Joanez 16.
(1523—1579, fälschlich Juan de Juanez genannt), bei dem man, ähnlich wie beim Pedro Campaña, noch die Nachklänge der älteren Schule gewahrt. Von ihm sind im Museum zu Madrid u. a. vier Darstellungen aus dem Leben des h. Ste- 17.
phan und ein Brustbild des Erlösers vorhanden. In den lithographischen Nachbildungen dieser Werke erkennt man eine dem Schoreel oder Bernhard van Orley verwandte Richtung, die im Einzelnen zwar noch viel von dem gemüthvollen Wesen der früheren Zeit hat, häufig jedoch auch eine beträchtlich manierirte Nachahmung florentinischer Art und Weise zeigt. Ein Bild des Heilandes in der Gall. Esterhazy steht 18.
ebenfalls den genannten Niederländern zur Seite. Wie weit das Urtheil spanischer Schriftsteller, welche den Vicente dem Raphael gleich schätzen, auch wohl gar (wie Palomino) über diesen stellen, begründet sei, muss hier dahingestellt bleiben. Vicente Joanez soll eine bedeutende Schule gestiftet haben.

Ebenso jedoch, wie bei den Niederländern, fand auch bei 19.
den Spaniern im weiteren Verlauf des sechzehnten Jahrhunderts eine Veränderung der italienischen Studien Statt. Nachdem sie das Formenstudium unter der Leitung der Römer und Florentiner beseitigt hatten, so wandten sie sich dem ausgebildeten Colorite der Venetianer, vornehmlich Tizians zu, und brachten es auch in dessen Beobachtung zu eigenthümlich glücklichen Erfolgen. Zu den bedeutendsten spanischen Malern, welche in solcher Richtung sich ausgebildet hatten, gehören: Alonso Sanchez Coello, aus dem Königreich Va- 20.

lencia gebürtig, Hofmaler Philipps II, und vornehmlich Juan Fernandez Navarrete, el Mudo (der Stumme, 1526—1579), ebenfalls Philipps II. Hofmaler. Navarrete führt den Beinamen des spanischen Tizian und soll diesem Meister (als dessen Schüler er bezeichnet wird) vornehmlich in seinen früheren Werken sehr nahe kommen; in seinen späteren treten die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der spanischen Kunst mehr hervor. Zu diesen gehört eins seiner vorzüglichsten
21. Gemälde, welches sich gegenwärtig in der Gallerie des Marschall Soult zu Paris befindet: die Aufnahme der drei Engel
22. bei Abraham. — Juan Pantoja de la Cruz, Schüler des A. S. Coello und gleichfalls Hofmaler bei Philipp II., ist einer der ausgezeichnetsten Portraitmaler Spaniens; in seinen Bildern bemerkt man wiederum eine, der venetianischen Schule verwandte Auffassungsweise. Portrait Carl's V. im Museum von Madrid.

§. 78. Das siebzehnte Jahrhundert bezeichnet, wie in den Niederlanden, so auch in Spanien die grosse Nachblüthe der Kunst, die hier ebenfalls die bedeutendsten Erscheinungen hervorgebracht hat. Die festere Begründung der katholischen Kirche, die durch den eisernen Willen Philipps II. durchgeführt war, hatte auch hier, nach mannigfach vorangegangenen Glaubenswirren, wiederum der Kunst ein festes Fundament bereitet, und derselbe glühende, schwärmerische Eifer, dieselbe derbe Unmittelbarkeit, die in den religiösen Angelegenheiten hervortraten, bildeten auch die Grundzüge dieser neuen Richtung der Kunst. Die Studien in Italien, besonders die letzterwähnten in der Schule oder nach den Werken der Venetianer, hatten zu der Entwickelung der nationellen Eigenthümlichkeiten hingeleitet; von namhaftem Einfluss auf dieselben war im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts noch die Malerei von Brabant, vornehmlich Rubens, der sich persönlich in Spanien wirksam zeigte, und van Dyck, dessen Schule von mehreren Spaniern besucht ward.

Man unterscheidet in der spanischen Malerei des sieb-

Digitized by Google

zehnten Jahrhunderts (wie auch schon früher, — wenngleich, wie es scheint, nicht mit ähnlicher Bestimmtheit) verschiedene Schulen, unter denen vornehmlich die Schule von Sevilla durch die bedeutende Mehrzahl vorzüglicher Meister ausgezeichnet ist.

§. 79. Die Meister der Schule von Sevilla dieser 1.
Zeit zerfallen in zwei Hauptreihen, von denen die erste, die eigenthümliche Richtung der Schule begründend, um den Anfang, die andre um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts blühte; letztere enthält die berühmtesten Namen der spanischen Kunstgeschichte. Zu der ersten Reihe gehören vornehmlich die folgenden: Francisco Pacheco (1571—1654), noch 2.
jener älteren Richtung der Schule (des Luis de Vargas und seiner Nachfolger) angehörig und ungefähr dem Ann. Caracci vergleichbar; in dieser Art von ihm ein Bild der Gall. Ester- 3.
hazy zu Wien: Moses, der an den Fels schlägt. Unter seinen Arbeiten in Sevilla ist besonders ein jüngstes Gericht in 4.
S. Ysabel anzuführen. — Juan de las Roelas (1558— 5.
1625) brachte das Colorit der venetianischen Meister nach Sevilla und ist als einer der vorzüglichsten, selbständig ausgebildeten Meister zu rühmen. Sein Hauptwerk ist in der Ka- 6.
thedrale von Sevilla, eine Darstellung des St. Yago, der auf gewaltigem weissen Ross, mit fliegendem Ordensmantel, das Schwert in der Rechten, den Christen den Sieg über die Mauren erkämpft; das Bild ist von ausserordentlicher, höchst ergreifender Wirkung. Vieles Andre in andern Kirchen von Sevilla. — Francisco de Herrera el viejo (1576—1656), 7.
ebenfalls durch Begründung eines kräftigen Colorits und durch Einführung eines kühnen Pinsels in die Schule von Sevilla ausgezeichnet. Hauptwerk: das jüngste Gericht in S. Ber- 8.
nardo zu Sevilla, worin eine gewaltige Kraft der Composition

§. 79, 5. 6. Tüb. Kunstbl. 1822, No. 78 S. 310; — 1823, No. 12, S. 47.

§. 79, 8. Ebendas. 1823, S. 47.

und ein bedeutender Effekt, durch wenige grosse Farben- und Licht- u. Schattenpartieen hervorgebracht, sich zeigt. In
9. der Gall. Soult zu Paris ein treffliches Gemälde desselben Künstlers, eine Versammlung von Kirchengelehrten, in welcher der h. Basilius seine Vorschriften dictirt. Der Sohn dieses
10. Malers: Francisco de Herrera el mozo, scheint mehr auf einen äusserlichen Effekt hingearbeitet zu haben. — Andre gerühmte Meister derselben Zeit und verwandter Richtung
11. sind: Alonso Vasquez, Augustin del Castillo (dessen Sohn Antonio den Vater noch übertraf) und sein Bruder Juan del Castillo, der vorzugsweise als Lehrer des Cano, Moya und Murillo anzuführen ist.

1. §. 80. Unter den Meistern der Sevillaner Schule, deren Blüthe gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts fällt, ist zuerst Francisco Zurbaran (1598—1662), zu nennen. Er war ein Schüler des Roelas und diesem Meister in mancher Beziehung verwandt; doch zeigt er, bei einer minder lebendigen Phantasie, mehr Detail-Ausführung, genauere Naturnachahmung, vor Allem aber eine grössere Energie des Colorits und der Schattenwirkung, die ihm den Beinamen des spanischen Caravaggio zuzog. Doch ist letzterer Ausdruck nicht eben buchstäblich zu nehmen; jedenfalls steht Zurbaran dem Italiener, wenn auch nicht in der Fülle des Colorits, so doch durch bedeutsameren Ernst und Würde voran. Unter
2. den Gemälden dieses Meisters zu Sevilla ist besonders sein grosses Gemälde des h. Thomas von Aquino, aus dem Collegium dieses Heiligen stammend, in dem öffentlichen Museum der Stadt, zu nennen. Es stellt, als Hauptfigur, den genannten Heiligen, über ihm Christus und Maria nebst Engeln und andern Heiligen, unterwärts Kaiser Karl V. und den Gründer des Collegiums mit seiner Familie dar. Dies Gemälde ist von

---

§. 82, 2. Tüb. Kunstbl. 1823, No. 11, S. 43; (Vergl. No. 12, S. 47.)

Digitized by Google

einem gewaltigen Eindruck durch die Kraft des Helldunkels, durch das dem Gegenstand angemessene ernste und doch feierliche Colorit, die abgemessene Stellung jeder einzelnen Figur, den Ausdruck der Gesichter, die zum Theil wirkliche Portraits sind und im Uebrigen ebenfalls Portrait-Charakter tragen, durch die schönen Faltenpartieen der Gewänder und die unübertreffliche Wahrheit in der Ausführung der verschiedenen Stoffe.
— Die Gallerie des Marschall Soult zu Paris besitzt verschie- 3.
dene, zum Theil sehr vorzügliche Gemälde von der Hand des
Zurbaran. — In der Münchner Gallerie befindet sich von ihm 4.
ein höchst bedeutsames Bild: Maria und Johannes, die vom Grabe des Erlösers heim wandeln, mächtige Gestalten mit dem
Ausdruck stumm verhaltenen Schmerzes. Ein Eccehomo im 5.
Berliner Museum ist ein tüchtiges Bild von entschiedener Wir-
kung. — Einen andern Charakter trägt das Bild einer heil. 6.
Jungfrau in der Gall. Esterhazy zu Wien, welches ebenfalls dem Zurbaran zugeschrieben wird; sie ist in ganzer Figur dargestellt, in weissem Gewande und blauem flatterndem Mantel die Arme empor gebreitet, von einem Sternenkranze umgeben, — im Ausdruck zart und von eigenthümlichem Reize. Zwei Portraitköpfe derselben Sammlung nähern sich der Weise des Rubens.

Bedeutender als Zurbaran war sein Zeitgenoss Don 7.
Diego Velasquez de Silva (1599—1660), der in der Schule des älteren Herrera, dann besonders des Pacheco, seine Bildung erhielt. Sein Aufenthalt zu Madrid seit dem J. 1622 — er ward Hofmaler Philipp's IV. — die Musterbilder venetianischer Kunst, die er dort kennen lernte, das freundschaftliche Verhältniss, in welches er zu Rubens trat, trugen vornehmlich zur Entwickelung seines eigenthümlichen Styles bei, die noch mehr durch Studien in Italien gefördert wurde. Man unterscheidet in den Werken des Velasquez drei Style, oder vielmehr Stufen der Entwickelung, von der gemeineren zur edleren Naturnachahmung, welche man durch drei Hauptbilder
bezeichnet. Das erste ist das Bild eines alten zerlumpten 8.
Wasserverkäufers, der einem Knaben zu trinken giebt, gegen-

wärtig in der Gallerie des Herzogs von Wellington zu London, in ungemein sorgfältiger Ausführung, kraftvoll gemalt, aber noch sehr streng und beinah hart; — das zweite ist das
9. Bild des „Bacco finto" im Museum von Madrid, eine lustige Gesellschaft, deren einer die Rolle des Bacchus spielt und einen siegreichen Trinker bekränzt, vollendeter in der Auffassung des Ganzen und etwa den schöneren Leistungen des
10. Spagnoletto vergleichbar; — das dritte, ebenfalls im Madrider Museum, stellt eine Gruppe von Spinnerinnen dar und ist, bei vollkommen schlichter Naturwahrheit doch durch die liebenswürdigste Naivetät und Anmuth, durch die zarteste Behandlung der Luftperspektive (ambiente, — s. oben §. 76, 4.), worin ein Hauptverdienst des Velasquez besteht, ausgezeichnet. Im Allgemeinen ist Velasquez den Naturalisten zuzuzählen, aber er hält sich stets in einer grossartigen und edlen Stellung; man könnte sagen, dass er etwa zwischen Rubens und Tizian in der Mitte stehe. Zu seinen trefflichsten historischen Bildern, darin gerade ein solches Verhältniss bedeut-
11. sam hervortritt, gehört eine Krönung der Maria im Museum von Madrid. Das Bild hat die vollkommene Derbheit und Kraft des Lebens, und doch eine Erhabenheit der Compostion, eine Würde des Charakters in Stellung, Geberde, Gewandung und in dem Ausdruck der Köpfe, eine eigenthümlich feierliche Wirkung des Lichtes und der Farbe, die demselben einen sehr hohen Rang anweisen. — Der grösste Ruhm des Velasquez aber besteht in seinen Portraitbildern, in denen er das Leben eben so naiv und unmittelbar, wie in edler Abgeschlossenheit und Gemessenheit darzustellen und mit meisterhaftester Energie durchzuführen weiss. Bilder der Art sind mannigfach, auch ausserhalb Spaniens, bekannt: in der k.
12. Gallerie von München, der Leuchtenberg'schen Gallerie ebendaselbst, der Gall. Esterhazy und der k. k. Gall. des Belvedere zu Wien, in der Gall. von Dresden, im Besitz des Marschall Soult zu Paris, in den Uffizien zu Florenz, in den englischen Sammlungen findet man höchst ausgezeichnete Beispiele, — die vorzüglichsten jedoch in Spanien und nament-

Digitized by Google

lich im Museum von Madrid. Hieher gehört auch ein im 13. letztgenannten Museum befindliches grosses Werk: die Uebergabe von Breda (der Gouverneur, Justin von Nassau, welcher dem Marquis von Spinola die Schlüssel der Stadt übergiebt), mit einem grossen Reichthum äusserst lebenvoller Portrait-Figuren. — Auch in landschaftlicher Darstellung hat Velas- 14. quez sehr Treffliches geleistet. Einige Ansichten der Gärten von Aranjuez, die sich unter den Gemälden des Madrider Museums befinden, sind von einer ähnlichen Fülle und Kraft der Behandlung, wie Rubens Landschaften.

Velasquez hat eine bedeutende Anzahl von Schülern gebildet, die seinen Styl nachzuahmen und weiter zu verbreiten bemüht waren. Sie gehören meist Madrid an. Der berühmteste unter diesen ist Juan de Pareja, el Esclavo, der 15. Sklave, da er lange Zeit als solcher in den Diensten des Velasquez gestanden und sich heimlich in der, nur einem Freien vergönnten Kunst gebildet hatte. Von einem andern Schüler, dem Nicolas de Villacis, befindet sich ein Gemälde in der 16. Gall. Esterhazy zu Wien: Maria mit dem Kinde und die heil. Therese, das im Einzelnen, besonders in der Gestalt der heil. Therese, sehr anmuthvoll ist. Juan Batista de Mazo Mar- 17. tinez, ein dritter vorzüglicher Schüler des Velasquez, ist vornehmlich als Portraitmaler berühmt.

Alonso Cano (1601—1667) gehört ebenfalls zu den 18. berühmtesten spanischen Meistern. Er war Architekt, Bildhauer und Maler, und seine Gemälde haben ein gewisses plastisches Element, welches sonst nicht häufig in der spanischen Kunst gefunden wird. Die edle Einfachheit in allen, die Kenntniss und richtige Anwendung der Anatomie bei den nackten Theilen und überhaupt ein gewisses, eigenthümliches Maasshalten lassen es erkennen, dass sein Styl besonders nach dem Muster der Antike gebildet ist, obgleich er nie in Italien war. Sein Colorit ist zart und dürfte etwa dem Guido Reni parallel zu stellen sein. In seinen früheren Werken scheint er mehr der Richtung der übrigen Sevillanischen Meister verwandt, wie z. B. in einem trefflichen, grossartig naturalisti- 19.

schen Bilde des Museums von Madrid: Maria mit dem Kinde, in einer Landschaft sitzend. Später bildete sich seine beson-
20. dere Eigenthümlichkeit immer bedeutsamer aus. Sevilla, vorzüglich aber Granada (und hier besonders die Kathedrale), wo der Hauptsitz seiner Thätigkeit war, besitzen einen grossen
21. Reichthum hieher bezüglicher Werke. In der Gall. Soult zu Paris und in der Gall. Esterhazy zu Wien befinden sich ebenfalls mehrere Gemälde seiner Hand; unter letzteren ist vornehmlich eine Darstellung des Evangelisten Johannes auf der
22. Insel Patmos von grosser Bedeutung. — Cano hat eine sehr zahlreiche Schule zu Granada gebildet, die speziell mit dem Namen der „Schule von Granada" bezeichnet wird; sie zeigt eine ausgedehnte Verbreitung seines eigenthümlichen Styles, ohne dass jedoch Werke von sonderlicher Bedeutung aus derselben hervorgegangen sind.

23. Pedro de Moya (1610—1666), gleich dem vorigen zuerst in der Schule des Juan de Castillo, nachmals zu London durch van Dyck gebildet. Seine Werke haben viel mit der Auffassungsweise des letzteren gemein und vereinen mit dessen zarter Sentimentalität auf treffliche Weise die Energie der spanischen Kunst. Hauptwerke von ihm finden sich zu
24. Sevilla und Granada, besonders in den Kathedralen beider Städte. In der Gall. Esterhazy zu Wien ein tüchtiges Portrait. — Unter den Schülern des Moya ist besonders Juan
25. de Sevilla zu nennen, der sich den Eigenthümlichkeiten des Meisters in erfreulicher Weise anschloss. Von ihm ein schönes Bild der h. Familie in der Gall. Esterhazy, das ebenfalls ein glückliches Eingehen auf den Styl des van Dyck verräth.

26. Bartolome Esteban Murillo (1618—1682) beschliesst die Reihe dieser grossen Künstler von Sevilla in rühmlichster Weise. Er war, wie schon oben bemerkt, ebenfalls Schüler des Castillo, fand nachmals jedoch Gelegenheit, nach Madrid zu gehen und sich dort, vornehmlich nach den Mustern des

---

§. 80, 20. Tüb. Kunstbl. 1822, No. 95, S. 380; No. 96, S. 382; — 1823, No. 12, S. 48.

Digitized by Google

Velasquez, Ribera (Spagnoletto) und van Dyck zu bilden. Man unterscheidet in den Werken des Murillo besonders zwei Style, in denen sich der Gang seiner künstlerischen Entwickelung charakterisirt. Die früheren sind von schlichter, naturalistischer Auffassung, derb und kräftig in der Ausführung; in den späteren tritt ein Bestreben nach grösserer Zartheit und Milde hervor, welches zumeist auf dem Grunde jener einfachen Naturauffassung ruhen bleibt, in einzelnen Fällen jedoch auch in eine schwächlichere Manier übergeht. — Von seinem früheren Style finden sich u. a. zahlreiche Belege in einigen deutschen Gallerieen. Namentlich hat die Gallerie Esterhazy 27.
deren eine bedeutende Anzahl, die zum Theil wirkliche Scenen des gemeinen Lebens, Gassenbuben, Bauern, Spinnerinnen, — zum Theil heilige Gegenstände, besonders heilige Familien darstellen, aber auch diese in einer, dem Genre verwandten Auffassung. In der Münchner Gallerie befinden sich 28.
verschiedene grosse Bilder, meist Gassenbuben darstellend, die Brod oder Früchte verspeisen, Würfel oder Karten spielen u. dergl. mehr, und die sämmtlich in unübertrefflicher Naturwahrheit ausgeführt sind. Aehnliche Werke kommen auch in andren, z. B. englischen Sammlungen vor. — Zu Murillo's berühmtesten Werken gehören die folgenden: die Vision 29.
des h. Antonius von Padua, zu dem das Christuskind in einer Glorie von Engeln sich niederneigt, in der Kathedrale von Sevilla; der Heilige knieend, Blick und Hände mit inniger Sehnsucht nach der Erscheinung emporgehoben. (Eine ähnliche, ebenfalls höchst meisterliche Darstellung desselben Ge- 30.
genstandes, aus dem Alcaçar von Sevilla stammend, im Museum von Berlin; hier ruht das Christuskind bereits auf den Armen des Heiligen, dessen Kopf voll des tiefsten Ausdruckes ist.) Sodann die acht Gemälde, welche Murillo für die Kirche 31.
des Hospitals de la Caridad zu Sevilla malte und in denen Werke der Barmherzigkeit und Mildthätigkeit dargestellt wa-

---

§. 80, 29. Tüb. Kunstbl. 1822, No. 78, S. 310.
§. 80, 31. Ebendas. No. 79, S. 314.

Digitized by Google

ren. Nur drei von diesen befinden sich noch an dem Orte
ihrer ursprünglichen Bestimmung; dies sind: Moses, der mit
dem Stabe Wasser aus dem Felsen hervorruft, ein sehr figu-
renreiches Bild, voll energischen, ergreifenden Lebens; die
Speisung der fünftausend Menschen in der Wüste durch Chri-
stus; der h. Johannes de Dios, der, von einem Engel unter-
stützt, einen Kranken nach dem Hospitale trägt, ebenfalls von
höchst ergreifendem, lebenvollem Ausdrucke. Das Gegenstück
32. des letzteren befindet sich im Museum von Madrid; es stellt
die heilige Elisabeth, Königin von Portugal, als Pflegerin kran-
ker Bettler und Aussätziger dar und ist ebenso sehr durch
die grossartige Totalwirkung, wie durch die aufs Höchste ge-
triebene Naturnachahmung ausgezeichnet; freilich geht letztere
hier, durch die Aufdeckung allerhand ekelhafter Schäden, be-
trächtlich über das Gebiet des Schönen hinaus, doch ist dies
eines Theils durch die ursprüngliche Bestimmung des Gemäl-
des zu entschuldigen, anderen Theils erhält es durch die himm-
lische Milde und Schönheit in dem Gesichte der königlichen
Heiligen, die mit schüchterner Ergebung ihre Pflicht vollführt,
33. das bedeutsamste Gegengewicht. Drei von den Gemälden des
genannten Hospitals befinden sich in der Gallerie des Mar-
schall Soult zu Paris, auch diese durch die schönsten Vor-
züge ausgezeichnet. Sie stellen die Heilung des Gichtbrüchi-
gen durch Christus, die Aufnahme der drei Engel durch Abra-
ham, und die Rückkehr des verlorenen Sohnes in die Arme
des Vaters dar; das letztere vornehmlich ist ein Bild des in-
nigsten, gemüthvollsten Ausdruckes. — Ausserdem sind das
34. Museum von Madrid und die Soult'sche Sammlung zu Paris
noch reich an den trefflichsten Gemälden aus Murillo's ver-
schiedenen Stylen; eine Madonna auf halbem Monde stehend,
35. in der erstgenannten Gallerie und vornehmlich eine Himmel-
fahrt der Maria in der zweiten sind Bilder von der grossar-
tigsten Anmuth und Schönheit. — Einige sehr vorzügliche
36. Bilder Murillo's befinden sich in der Leuchtenberg'schen Gal-
lerie zu München: eine Maria mit dem Kinde (vielfach durch
Lithographieen bekannt) ist ein Bild des süssesten Liebreizes

Digitized by Google

und holdseligster Naivetät. Der Knabe Jesus, als guter Hirt,
mit drei Schaafen, ebendaselbst, ist eine tüchtig gemalte Com-
position, deren ähnliche von Murillo nicht selten gefunden
werden. — In englischen Gallerieen findet man ebenfalls eine
bedeutende Anzahl seiner Gemälde, sehr ausgezeichnete in der
Gallerie des Dulwich-College bei London: eine Himmelfahrt 37.
Mariä von glänzender Farbenwirkung, — Jacob und Rahel,
vor einander knieend und sich umarmend, ein Bild von ei-
genthümlicher Lieblichkeit, — ein Blumenmädchen von gros-
ser Anmuth des Ausdruckes, — ein schlafendes Christkind,
durch rothe Vorhänge leis überschattet. — In der Gall. Pitti 38
zu Florenz zwei liebenswürdige Madonnen mit dem Kinde.—
U. a. m. — Portraits von Murillo sind im Ganzen selten;
das Berliner Museum besitzt von ihm das überaus lebenvolle 39.
Bildniss eines Kardinals.

Neben den genannten Meistern sind in der Sevillaner
Schule der Zeit endlich noch zu bemerken: Juan de Val- 40.
dez, Nebenbuhler des Murillo, durch lebendige Composition
und grossen Effekt ausgezeichnet, aber nicht frei von Manier.
Mehrere Werke im Provinzial-Museum von Sevilla; eine h.
Jungfrau in der Gall. Soult zu Paris. — Josef Antolinez, 41.
dessen schönes natürliches Colorit, welches jedoch durch eine 42.
mangelhafte Zeichnung beeinträchtigt wird, vielen Ruhm er-
langt hat. In der Gall. Esterhazy zu Wien eine unbedeutende
Flucht nach Aegypten. — Ignacio Iriarte, der vorzüglich- 43.
ste unter den spanischen Landschaftern. Seine, wie alle übri-
gen Landschaftsbilder der Spanier, zeigen grosse Massen, war-
mes Colorit, kühne Behandlung und namentlich den Vorzug
ausgezeichneter Luftperspektive.

§. 81. Neben der Schule von Sevilla ist zunächst die 1.
Schule von Madrid, die eigentliche Hofschule Spaniens,
im siebzehnten Jahrhundert durch bedeutende Leistungen aus-
gezeichnet. Jenen älteren Meistern, dem Navarrete und de la
Cruz, welche durch ihre Meisterschaft im Colorit bereits die
eigenthümliche Richtung der Schule vorgezeichnet hatten, rei-

Digitized by Google

hen sich hier mehrere Künstler von ähnlicher Eigenthüm-
2. lichkeit an, unter denen besonders Luis Tristan (1586 — 1649) anzuführen ist, ein sehr ausgezeichneter Colorist, der namentlich dem Velasquez, als dieser nach Madrid kam, für einige Zeit zum Vorbilde diente.

Andre Elemente, die jedoch nicht von sonderlich bedeutendem Einfluss auf die Schule gewesen zu sein scheinen, flos-
3. sen ihr von ausserhalb zu. Namentlich ist hier der Florentiner Bartolome Carducho (eigentlich: Carduccio, 1560 — 1608) anzuführen, der von Philipp II. nach Spanien berufen ward und die Eigenthümlichkeit der florentinischen Schule zur Zeit des Cigoli repräsentirt. Ein Gemälde von ihm in
4. der Gall. Esterhazy zu Wien, Maria mit dem Kinde und der heil. Franciscus, anbetend, erinnert in etwas an die Manier des Dolce, doch ist es kräftiger. Auch bei seinem bedeutend
5. jüngeren Bruder Vincente Carducho, der durch ihn seine Ausbildung in Spanien erhielt, zeigt sich eine ähnliche Richtung. Dieser war zugleich ein vorzüglicher Portraitmaler. Mehrere Bilder der Art im Museum von Madrid. Unter Vin-
6. cente's Schülern mag hier Felix Castello, von dem im Madrider Museum ebenfalls vorzügliche Portraitdarstellungen vorkommen, angeführt werden. — Ebenfalls zu jener Zeit kam
7. noch ein andrer Toskaner, Patricio Caxes, aus Arezzo gebürtig, nach Madrid, unter dessen Schülern sein Sohn, Eu-
8. genio Caxes, und besonders Antonio de Lanchares (1586 — 1658) ausgezeichnet sind.

Ungleich bedeutender scheint der Einfluss gewesen zu sein, den Velasquez auf die Schule von Madrid ausgeübt hat, und der überdies der eigenthümlichen Richtung der Schule mehr angemessen war. Ausser bei seinen eignen Nachfolgern zeigt sich die Blüthe der Schule vornehmlich bei den Schü-
9. lern eines andern Meisters, des Pedro de las Cuevas, der den Ruhm eines guten Zeichners hat. Einer der vorzüglich-
10. sten unter diesen ist Antonio Pereda (1590 — 1669), dessen Colorit dem des Murillo im Einzelnen an Glanz und Wahrheit noch vorangestellt wird. Die Gall. Esterhazy zu Wien

Digitized by Google

besitzt von ihm ein treffliches Gemälde des h. Antonius mit dem Jesuskinde, welches durch sehr schöne, zarte Köpfe ausgezeichnet ist. Treffliche Portraits in der Münchner Gallerie; 12.
einige andre Bilder, ebendaselbst, die dem Pereda zugeschrieben werden, haben mehr von der Art des Caravaggio und sind nicht sonderlich anziehend. Francisco Camilo, des- 13.
sen sanftes Colorit gerühmt wird, Josef Leonardo, Antonio Arias Fernandez, sind ebenfalls als treffliche Schüler des Cuevas bekannt. Von den letztgenannten finden sich beachtenswerthe Werke im Museum von Madrid. Einer der ausgezeichnetsten ist Juan Careño de Miranda (1614— 14.
1685), welcher sein schönes Colorit nach Velasquez und van Dyck bildete. Von ihm sieht man in der Gall. Esterhazy ein 15.
Gemälde des h. Dominicus, welches schön und gross, in der Art des van Dyck, gehalten ist. Ein vorzügliches Portraitbild 16.
im Berliner Museum. — Schüler des Careño, und gleich diesem an van Dyck erinnernd, ist Mateo Cerezo, von dem 17.
in der Gall. Esterhazy ein trefflicher Eccehomo vorhanden ist.

An der Spitze einer andern Reihe von Künstlern der Madrider Schule jener Zeit steht Francisco Rizi, der jedoch 18.
durch seine Leichtigkeit und geringere Korrektheit bereits zur Verderbniss des Geschmackes beitrug. Sein vorzüglichster Schüler ist Juan Antonio Escalante (1630—1670), wie- 19.
derum durch eigenthümliche Anmuth des Colorits ausgezeichnet. In der Gall. Esterhazy befindet sich von ihm das Bild einer Madonna, von Engeln umgeben, deren Kopf ungemein zart und süss ausgeführt ist. — Nächst diesem ist besonders Claudio Coello anzuführen, der 1693 starb und einer der 20.
letzten spanischen Meister war, welche der Geschmacksverwirrung, die gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts in der spanischen Kunst einzureissen begann, kräftigen Widerstand leisteten. Doch zeigen auch seine Gemälde mehr eine eklektische Nachahmung der früheren grossen Meister Spaniens, wie auch der Niederländer und Venetianer, als eine eigenthümlich selbständige Richtung. Das Museum von Madrid hat Bilder 21.
der Art von ihm, ebenso die Gall. Esterhazy zu Wien. In

Digitized by Google

22. der Münchner Gallerie sieht man ein ihm zugeschriebenes Bild von schlichter und grosser Wirkung: den h. Petrus von Alcantara darstellend, welcher mit einem Laienbruder auf dem Meere wandelt.

§. 82. Endlich ist noch der Schule von Valencia Erwähnung zu thun, an deren Spitze, nächst jenen älteren
1. Meistern (Aregio, Neapoli, Joanez) Francisco Ribalta steht (1551—1628). Dieser Künstler studirte in Italien besonders die Werke des Sebastiano del Piombo, und seine eignen Gemälde zeigen grösseren Theils, seinen Vorbildern analog, eine Richtung auf den Charakter florentinischer Zeichnung, verbunden mit venetianischem Colorit. Solcher Art sieht man zwei, jedoch nicht sonderlich bedeutende Bilder heiligen
2. Inhalts in der Gall. Esterhazy, und zwei andre, welche Gegenstände der antiken Mythe behandeln, in der Leuchtenberg'-
3. schen Gallerie zu München. In demselben Charakter, aber bedeutender, ist die Darstellung eines Christusleichnams zwi-
4. schen zwei Engeln, im Museum von Madrid. Ein sehr grossartiges Bild derselben Sammlung, die Evangelisten Matthäus und Johannes in einer Landschaft darstellend, erinnert mehr an die energische Weise des Spagnoletto. — Ribalta hat mehrere treffliche Schüler gebildet. Unter diesen ist besonders
5. Jacinto Geronimo de Espinosa anzuführen, dessen Gemälde oft den kräftigen Werken des Guido Reni zu verglei-
6. chen sind. Sodann Josef de Ribera, den man ebenfalls seinen Schülern zuzählt, dessen Ausbildung aber vornehmlich Italien angehört, woselbst er unter dem Namen des Spagnoletto bekannt ist. (Vergl. Bd. I, §. 118). — Als einen Schü-
7. ler des Ribalta nennt man auch den Pedro Orrente (1550—1644), der sich später der Weise der venetianischen Schule, vornehmlich des Jacopo Bassano, zuwandte. Den Werken des letzteren gleicht die Mehrzahl seiner Bilder, wie z. B.
8. eine Darstellung des Mahles von Emaus in der Gall. Esterhazy. Mehrere derselben Art in der Kathedrale von Valen-

Digitized by Google

cia; ein h. Sebastian, ebendort, grossartiger und von vorzüglicher Schönheit.

§. 83. Gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts er- 1.
losch jene eigenthümliche und bedeutsame Blüthe, zu welcher die spanische Kunst emporgeführt war. Schnelligkeit und Handfertigkeit, ohne Rücksicht auf die tiefere Bedeutung der Kunst, ward das Hauptziel des Strebens der spanischen Künstler dieser und der späteren Zeit. Sehr verderblich wirkte auf sie das Beispiel des Italieners Luca Giordano ein, der in den letzten Jahren des siebzehnten Jahrhunderts nach Spanien kam, und durch seine glänzende, nur auf äusseren Erfolg gerichtete Manier, Alles zur Nachahmung hinriss. Unter den Künstlern, welche dieser Zeit und der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts angehören, mögen hier einige der wichtigeren namhaft gemacht werden.

Antonio Palomino y Velasco (1653—1726) hat 2.
zuerst, durch seine Sammlung von Notizen über spanische Künstler, der spanischen Kunstgeschichte einen brauchbaren Boden zuzubereiten begonnen; freilich fehlt es diesen Notizen noch mannigfach an strengerer Kritik. Seine zahlreichen Malereien haben den allgemeinen Charakter einer mehr äusserlichen Tüchtigkeit. — Antonio Villadomat (1678—1755) 3.
hat sich selbst eine, ebenfalls schlichtere Weise der Darstellung gebildet; ein ansprechendes Gemälde von ihm in der Gallerie Esterhazy. — Alonso de Tobar, Zeitgenoss des vorigen, 4.
ein nicht unglücklicher Nachahmer Murillo's. Ein sonderbares Bild von ihm im Museum von Madrid: die göttliche Hirtin (Maria?), welche Schaafe mit Rosen füttert (Allegorie des Rosenkranzes?), nicht ohne eine bedeutende, an Murillo erinnernde Wirkung. Eine Ruhe auf der Flucht in der Gall. 5.
Esterhazy von schwach gemüthlichem Ausdrucke.

Später wirkte Raphael Mengs, bei seinem längeren 6.
Aufenthalte in Spanien, günstig auf ein grösseres Bestreben nach Korrektheit ein. Sein Schüler Francisco Bayeu y 7.
Subias wird den ausgezeichnetsten Meistern des vorigen Jahr-

Digitized by Google

hunderts zugezählt. Doch war Mengs Kunstrichtung, wenn sie auch in Bezug auf Schulbildung sehr anzuerkennen ist, nicht wohl geeignet, einen lebenvollen Geist der Kunst hervorzurufen, der ein kräftigeres Entgegenkommen von Seiten der Nation verlangt.

8. Das neunzehnte Jahrhundert zeigt Spanien von Kämpfen zerrissen, in denen die alte und die neue Zeit mit zerstörendem Hass einander gegenüberstehen. Hier findet die Kunst keine Pflege und noch weniger den nährenden Boden eines sicheren, klaren Bewusstseins, aus dem zu aller Zeit nur ihre Blüthe emporgesprosst ist. Was die Zukunft diesem so schönen und so unglücklichen Lande bringen wird, wissen wir nicht.

Digitized by Google

Siebentes Buch.

Geschichte der Malerei in Frankreich.

§. 84. Die französische Malerei hat in den früheren Jahrhunderten des Mittelalters dieselben Entwickelungsstufen durchgemacht, wie die Malerei in Deutschland, welche im Obigen genauer betrachtet worden ist. Auch hier beginnt ein bedeutsames Streben zur Zeit der Karolinger, und was früher (Bd. I, §. 8 und Bd. II, §. 3) von den dieser Dynastie angehörigen Werken namhaft gemacht ist, gehört wesentlich Frankreich an. Die hierauf folgenden Arbeiten tragen den Stempel des sogenannten byzantinischen Styles; im dreizehnten Jahrhundert beginnt auch hier der germanische Styl mit Entschiedenheit vorzuherrschen. 1.

Im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts nahmen die Päbste ihren Sitz zu Avignon und residirten dort während eines Zeitraumes von 70 Jahren. Die Künste Italiens folgten ihnen dorthin; namentlich werden Giotto und Simone di Martino als die bedeutendsten Maler angeführt, welche in Frankreich für den päbstlichen Hof Werke geliefert. Doch scheint es nicht, dass ihre Wirksamkeit von namhaftem Einfluss auf die französische Kunst gewesen sei; auch giebt die Folgezeit 2.

---

§. 84, 1. Literatur: Verschiedene französische Werke: z. B. Gault de Saint Germain: *Les trois siècles de la peinture en France. Paris,* 1808. — Sodann vornehmlich: Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste etc. Bd. III, 1805, Geschichte der Malerei in Frankreich.

Digitized by Google

hiefür, soviel uns bekannt, keine in die Augen fallende Bestätigung.

3. Ob durch den allgemeinen Aufschwung der Kunst im funfzehnten Jahrhundert, welchen wir in Italien, in den Niederlanden, Deutschland und Spanien kennen gelernt haben, auch in Frankreich ähnliche Erscheinungen hervorgebracht seien, wissen wir nicht. Fast möchte man vermuthen, dass später, durch überwiegendes Interesse für italienische Malerei und gänzlich abweichenden Sinn, die etwa vorhandenen Denkmale in Vergessenheit gerathen sind. Als ein ausgezeichneter Ma-
4. ler des funfzehnten Jahrhunderts wird jedoch René von Anjou, König von Jerusalem, gerühmt, über dessen Leistungen uns indess ebenfalls kein Urtheil zusteht.

1. §. 85. Im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts ist König Franz I. als einer der vorzüglichsten Kunstfreunde seiner Zeit bekannt. Aber es sind nur italienische Werke, mit welchen er seine Paläste bereicherte, italienische Künstler, die
2. er beschäftigte. Leonardo da Vinci ward durch ihn am Abende seines Lebens nach Frankreich berufen, ebenso einige
3. Jahre später Andrea del Sarto. Von bedeutendster Wirksamkeit waren die Künstler, welche zur Ausschmückung
4. des Schlosses zu Fontainebleau für ihn arbeiteten; Rosso (den die Franzosen Maitre Roux nennen), Primaticcio, Niccolò dell' Abate und viele andre Italiener, welche den Genannten hülfreiche Hand leisteten. Auch werden verschiedene Franzosen erwähnt, welche an den Arbeiten zu Fontainebleau Theil genommen; doch haben sich diese nirgend zu selbstän-
5. diger Eigenthümlichkeit entwickelt. Die ganze Schule von Fontainebleau ist im Wesentlichen nur als ein aus Italien versetzter Zweig, als eine Kolonie, die fremd im fremden Lande dasteht, zu betrachten. Ihr Gesammtcharakter besteht in jenem mehr dekorativen Elemente, worin sich die römische Schule mit Glück bewegt hatte. Zu bemerken ist jedoch, dass diese Werke zu Fontainebleau von den späteren französischen Künstlern, sofern sie in der Heimath ihre erste Bildung empfin-

Digitized by Google

gen, als ihre bedeutendsten Muster betrachtet wurden und dass sie auf die Entwickelung der letzteren nicht ohne Einfluss waren.

Neben diesen Künstlern werden ein Paar französische Portraitmaler genannt, die unter der Regierung Franz I. mit Ruhm gearbeitet haben: Corneille von Lyon und François 6.
Clouet, gen. Janet. Von letzterem sieht man ein Paar Bildnisse in der Gallerie des Berliner Museums, die sich wesentlich von den Arbeiten der gleichzeitigen Italiener unterscheiden; in ihrer ebenso schlichten wie edlen Auffassungsweise und lebenvollen Behandlung gehören sie vielmehr derjenigen Richtung der Malerei an, welche die Arbeiten des jüngeren Holbein bezeichnen.

Gegen das Ende des sechzehnten und im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts treten mehr selbständige Leistungen der französischen Malerei hervor. Unter den früheren hieher gehörigen Künstlern ist besonders Jean Cousin zu erwäh- 7.
nen, der sich in verschiedenen Zweigen der Kunst hervorgethan hat und vornehmlich als Glasmaler höchlichst gerühmt wird. Sodann Martin Freminet, ein Anhänger der Schule 8.
des Michelangelo Buonarotti; sein Hauptwerk ist die Decke der Kapelle von Fontainebleau.

Von bedeutendstem Einfluss auf die Entwickelung der 9.
französischen Malerei war Simon Vouet (1582—1641). Dieser Künstler hatte sich nach den Werken der späteren Venetianer und vornehmlich nach Michelangelo Caravaggio gebildet (Vergl. Bd. I, §. 117, 5.); seine Werke tragen das naturalistische Gepräge des letzteren, welches jedoch durch eine gewisse Schlichtheit und Einfachheit gemässigt ist. Paris (namentlich das dortige Museum) besitzt deren eine bedeutende 10.
Anzahl; im Berliner Museum befindet sich von ihm das tüch- 11.
tig gemalte Bild einer Verkündigung. Aus seiner zahlreichen Schule sind die berühmtesten derjenigen Künstler hervorgegangen, welche den Glanz der Regierung Ludwigs XIV. zu verherrlichen bemüht waren. Von diesen später.

Digitized by Google

§. 86. Ein jüngerer Zeitgenoss des Vouet steht sowohl diesem und seinen Anhängern, als auch den gleichzeitigen Italienern in abgeschlossener Eigenthümlichkeit gegenüber. Dies
1. ist Nicolas Poussin (1594—1665). Nach den Vorbildern italienischer Kunst, welche ihm Frankreich darbot, zunächst gebildet, vollendete er seine Studien in Italien selbst und hielt sich dort (in Rom) den grösseren Theil seines Lebens auf. Hier war es die Welt des classischen Alterthums, welche mächtig auf seinen Sinn wirkte und vornehmlich die eigenthümliche Entwickelung seines Styles begründete. So findet man in seinen Werken ein ernstes plastisches Element, eine Strenge und Bestimmtheit des Styles, die einen auffallenden Gegensatz zu den Richtungen der Zeitgenossen bildet; ebenso eine geistreich dramatische Entwickelung der dargestellten Vorgänge, die alle Personen in das Interesse der Handlung verflicht und den Aufwand müssiger Schaustellungen gänzlich vermeidet. Freilich verbinden sich mit diesen Vorzügen auch bedeutende Mängel. Nicht nur die heitere Belebung der Gestalten durch Farbe und Licht, sondern auch die Unbefangenheit und Naivetät des Gefühles wird häufig in seinen Werken vermisst; insgemein machen sie in der Zeichnung einen günstigeren Eindruck als im Gemälde. Man wird durch die Kälte des berechnenden Verstandes abgestossen, und der Prunk mit antiquarischer Gelehrsamkeit dient nicht gerade dazu, diesen Eindruck zu mildern. Letzteres tritt besonders in den Darstellungen der heiligen Geschichte störend hervor, in denen Poussin der nüchternen historischen Wahrheit (oder vielmehr dem, was er dafür hielt) jene höhere, innere Wahrheit, die zwar nur auf dem Boden der Tradition beruht, geopfert hatte. In dieser Beziehung dürften namentlich seine gerühmten und in andrer Rücksicht
2. allerdings sehr verdienstlichen Darstellungen der sieben Sacramente (im Schlosse Windsor in England) anzuführen sein; wenn hier z. B. das Abendmahl des Herrn in der Form eines antiken Tricliniums dargestellt wird, wo der Heiland sowohl wie die Jünger auf den Ruhebetten ausgestreckt liegen, so ist

Digitized by Google

natürlich die höhere Auffassung der Handlung schon hiedurch wesentlich beeinträchtigt.

Immer jedoch, und namentlich mit Rücksicht auf die Zeit, sind die oben angeführten Vorzüge sehr anzuerkennen und sie haben sowohl in grösseren, reichbewegten Compositionen, — 3.
wie in seiner Pest der Philister und der Mannalese (im Pariser Museum), in dem Moses, welcher den Quell des Felsens 4.
hervorruft (in der Eremitage zu Petersburg), — wie auch in einfachen Darstellungen Treffliches hervorgebracht. Zu letzteren gehört u. a. seine gemüthvoll idyllische Composition der 5.
arkadischen Hirten, welche in einer grünenden Landschaft um ein Grab mit der Inschrift „Et in Arcadia ego" versammelt sind (im Pariser Museum); vor allen aber seine eben so schlichte, wie grossartig bedeutsame Composition des Testamentes des 6.
Eudamidas (im Privatbesitz zu Paris). — In einigen Darstellungen tritt auch das seltne Element einer wärmeren Färbung auf ansprechende Weise hervor. Zu diesen gehören namentlich verschiedene Bacchanale (ein sehr vorzügliches in der Na- 7.
tional-Gallerie zu London) und mehrere Scenen aus der Ge- 8.
schichte des Rinaldo und der Armida (aus Tasso's befreitem Jerusalem), — eine der trefflichsten, in der Rinaldo schlafend in Armidens Zaubergärten entführt wird, im Berliner Museum.

Poussin bildet in seinen historischen Gemälden eine jener eigenthümlichen Erscheinungen in der Geschichte der Kunst, die eine Vordeutung besonderer Richtungen, welche sich erst später in bedeutenderem Umfange entwickeln, bezeichnen. Er ist gewissermassen als ein Vorläufer jener Künstler zu betrachten, welche zur Zeit der französischen Republik mit Entschiedenheit den Pfaden des classischen Alterthums nachzugehen bemüht waren. — Seiner bedeutenden Leistungen im 9.
Fache der landschaftlichen Malerei ist bereits oben gedacht worden (§. 60, 1-4.); ebenso der andren grossen Landschafter seiner Zeit, welche Frankreich hervorgebracht hat, des Caspar Poussin (§. 60, 6-7.), Claude Lorrain (§. 61.) 10.
u. s. w.

Digitized by Google

11. Neben Poussin sind, unter den historischen Malern Frankreichs, zunächst seine Zeitgenossen Jacques Stella und Philippe Champaigne zu nennen, die im Styl ihrer Werke eine gewisse Verwandtschaft mit Poussin zeigen. Champaigne ist ausserdem insbesondre durch sein vorzügliches Colorit ausgezeichnet und nimmt als Portraitmaler eine bedeutende Stellung ein. — Als ein guter Colorist, nach den venetianischen
12. Mustern gebildet, ist neben diesem noch Jacques Blanchart zu nennen.

§. 87. Wir kommen nunmehr auf die bedeutendsten Meister, welche aus der Schule des Simon Vouet hervorgegangen
1. sind. Zu diesen gehört zunächst Valentin, von dem als einem der eifrigsten, aber nicht sonderlich bedeutenden Anhänger des Caravaggio bereits gesprochen ist (Bd. I, §. 117, 6.).

Bei weitem der vorzüglichste unter Vouet's Schülern war
2. Eustache le Sueur (1617—1655). Doch war es minder der Styl seines Meisters, nach dem sich le Sueur gebildet hat, als vielmehr die in Frankreich befindlichen Werke Raphaels und vornehmlich die Kupferstiche Marc-Anton's nach Raphael, die ihm zu Vorbildern dienten; in Italien selbst ist er nicht gewesen. Dieser Richtung gemäss zeigt sich in der That ein Nachklang jener reineren Schönheit Raphaels in le Sueur's Werken, ein mehr innerliches Leben in seinen Gestalten, was ihn unter den Malern seiner Zeit eigenthümlich anziehend macht. Freilich steht er Poussin in der Bedeutsamkeit der Composition, in der Bestimmtheit des Styles nach, ist er überhaupt nicht durch energische Darstellung des Lebens ausgezeichnet; doch muss er immer als einer der liebenswürdigsten Künstler der älteren französischen Schule bezeichnet werden, auch wenn der Ehrentitel des „französischen Raphael", den man ihm beigelegt, etwas unstatthaft erscheint. Zu seinen
3. vorzüglichsten Werken gehört die grosse Reihenfolge von Gemälden aus dem Leben des heil. Bruno, die für das kleine Karthäuserkloster zu Paris ausgeführt wurde und sich gegenwärtig im dortigen Museum befindet; unter diesen sind be-

sonders die einfachen Scenen des Mönchslebens vorzüglich ausgezeichnet. (Im Berliner Museum befindet sich von le Sueur 4.
eine treffliche Darstellung des heil. Bruno in seiner Zelle, die ebenfalls durch eine tief gemüthliche Stimmung beachtenswerth ist). Ausser verschiedenen andern Werken heiligen Inhalts sind sodann die Gemälde anzuführen, welche er für das Hotel Lam- 5.
bert zu Paris ausführte und die gegenwärtig grösstentheils ebenfalls im dortigen Museum aufbewahrt werden, die Musen und andre Figuren der antiken Mythe darstellend. Bei diesen tritt jedoch, trotz ansprechender Einzelheiten, der Mangel an frischer Sinnlichkeit bereits mehr störend hervor. — Le Sueur's ernsteres Streben fand übrigens bei seinen Zeitgenossen wenig Anerkennung und er hatte mannigfach durch die Feindschaft eifersüchtiger Nebenbuhler zu leiden.

Ein dritter Schüler Vouet's war Pierre Mignard, ge- 6.
nannt Mignard le Romain. Ein schönes ansprechendes Colorit, und demgemäss eine erfreuliche Auffassung des Lebens, bezeichnet die Richtung dieses Künstlers, welche er durch Studien in Italien, besonders zu Venedig, ausgebildet hatte. Unter den französischen Portraitmalern nimmt er eine der ersten Stellen ein, und die graziöse Auffassung, welche seinen Bildnissen eigen ist, erscheint der Mehrzahl nach nicht gesucht, sondern sie entspricht vielmehr mit Unbefangenheit der allgemeinen Richtung der Zeit. Die Museen von Paris, 7.
Berlin, u. a. m. besitzen vorzügliche Bilder der Art. In historischen Darstellungen ist er minder bedeutend.

Derjenige unter Vouet's Schülern, welcher den meisten Einfluss auf die Richtung der französischen Malerei ausübte und welcher die Kunst mit demselben Despotismus beherrschte wie sein König Ludwig XIV. den Staat, war Charles le 8.
Brun (1619—1690), — ein Künstler von grossem Talent, von reicher Phantasie und leichtester Darstellungsgabe, aber ohne die innere Lauterkeit und Sammlung, welche dem Werke der Hand das Gepräge des Geistes giebt. Seine Gemälde sind als die blendenden Dekorationen jener pomphaften aber innerlich hohlen Regierung zu betrachten, welche der gesammten

Digitized by Google

gebildeten Welt ihre Gesetze vorschrieb; bei allem Aufwand an Gestalten und Farben entbehren sie sowohl des inneren Gefühles und der individualisirenden Durchbildung, wie der künstlerischen Gemessenheit und Klarheit. Zu den gerühmte-
9. sten gehören seine Darstellungen aus dem Leben Alexander's des Grossen im Museum von Paris, besonders die Scene, welche Alexander im Zelte des Darius darstellt, und die verschiedenen Siegeskämpfe des macedonischen Königs. Von le Brun und seiner zahlreichen Schule datirt sich die tiefe Entartung der französischen Malerei, der Uebergang zu einer hohlen, theatralischen Manier, welche als der letzte Verfall der modernen Kunst zu betrachten ist. — Doch ist beiläufig zu bemerken, dass gerade dieselbe Zeit die vorzüglichsten, im Einzelnen noch unübertroffenen Leistungen in einem andern
10. Fache der Kunst, in der Kupferstecherei, hervorgebracht hat. In diesem Betracht genügt es, die Namen eines Edelinck, Nanteuil, Drevet u. a. m. anzuführen, welche allezeit als Meister ersten Ranges genannt werden müssen. Aber der Entwickelungsgang der Kupferstecherei, als einer nachahmenden Kunst, ist nicht mit Nothwendigkeit an die selbstschöpferischen Leistungen der Malerei gebunden.

§. 88. So mag es genügen, hier die bedeutenderen Maler der Kürze nach anzuführen, welche zur Zeit des le Brun und das nächste Jahrhundert nach ihm, in mehr oder minder augenfälliger Befolgung derselben manierirten Richtung, die Jahrbücher der französischen Kunstgeschichte schmücken. Zu
1. diesen gehören zunächst Sebastian Bourdon, ein Nachahmer der verschiedensten früheren Meister, auch als Landschaftsmaler bekannt (Vergl. §. 60, 9.) und Noel Coypel. — Dann,
2. um den Schluss des siebzehnten Jahrhunderts blühend: Antoine Coypel (Sohn des vorigen), die Brüder Bon Boullogne und Louis de Boullogne, Jean Jouvenet (ein ernsterer Meister, dessen Kreuzabnahme im Pariser Museum namentlich beachtenswerth ist), die beiden François de Troy (Vater und Sohn), Nicolas de Largilliere, Ray-

mond la Fage, Hyacinthe Rigaud (in Portraitbildern ausgezeichnet), u. a. m. — Endlich, in der früheren Zeit des achtzehnten Jahrhunderts blühend: die Maler aus der Familie 3.
Vanloo (die Brüder Jean Baptiste und Charles André, und die Söhne des ersteren: Louis Michel, Hofmaler des Königs von Spanien, und Charles Amadée, Hofmaler des Königs von Preussen), Antoine Pesne (wiederum ein guter Portraitmaler, Vorgänger des Ch. Amadé Vanloo in Berlin), Pierre Subleyras, François le Moine und François Boucher (1704—70, der sogenannte „Maler der Grazien", — bei dem die Kunst bis auf eine gänzliche Entnervung und kastratenhaften Kitzel herabgesunken war):

§. 89. Alle diese Künstler und die grosse Schaar and- 1.
rer gleichgesinnter Maler, deren Name jedoch die Grenzen dieses Handbuches unnöthig ausdehnen würde, hatten sich, mit Ausnahme des Portraits, wesentlich im Fache der Historienmalerei umgethan. Neben ihnen sind noch einige andre zu erwähnen, welche die mehr untergeordneten Fächer der Kunst, zum Theil mit grösserem Glück, behandelt haben.

Zunächst ein Künstler, dessen Thätigkeit vor die verderbliche Periode Ludwig's XIV. fällt: Jacques Callot (1594— 2.
1635). In Bezug auf malerische Technik nimmt Callot zwar eine mehr untergeordnete Stellung ein, indem er nur selten in Oel gemalt hat und die Bilder der Art, welche man ihm zuschreibt, in ihrer Ausführung nicht sonderlich viel bedeuten wollen: seine Leistungen bestehen im Wesentlichen nur aus Kupferstichen, auch hat die Mehrzahl derselben nur ein kleineres Format; aber es sind durchweg Compositionen von eigner Erfindung und fast alle von einer Originalität und Frische des Geistes, dass sie in ihrer Art einzig in der Kunstgeschichte dastehen. Sie bestehen aus Darstellungen der mannigfaltigsten Art. Einige enthalten biblische Scenen, die jedoch mit geringerem Glück und mehr in manieristischer Weise behandelt sind. Andre stellen Begebenheiten der Zeitgeschichte und Scenen aus dem Leben des Tages dar: Belagerungen, Schlach-

Digitized by Google

ten, kriegerische Uebungen, Kostümbilder u. dergl.; in diesen spricht sich die lebendigste Energie und eine höchst geistreiche, — wo es der Gegenstand erlaubte: höchst poetische Weise der Anschauung aus; namentlich gehört unter diesen die grosse Reihenfolge von Blättern, welche den Titel der *Misères et malheurs de la guerre* führt, zu seinen vorzüglichsten Meisterwerken. Noch andre Darstellungen sind humoristisch-phantastischer Art, meist dem Gebiet der italienischen Masken-Komödie angehörig, bald festliche Aufzüge in fabelhaftem Pomp, bald verwunderliche Tänze, bald eigenthümlich novellistische Scenen vorführend; letztere besonders sind in einer so meisterlichen Gemessenheit, in so ergötzlichem Pathos, in so feiner und doch heiterer Laune durchgebildet, dass sie dem für Humor empfänglichen Beschauer — zumal in Rücksicht auf die emphatischen Bestrebungen von Callot's Zeitgenossen — eine herzliche Erquickung gewähren. Keiner unter den niederländischen Genremalern hat den Humor zu einer solchen Schärfe und Lustigkeit entwickelt, wie er. Zu den Blättern dieser Art gehört auch die Reihenfolge der Bettler und vor Allen das grosse Blatt der Versuchung des heiligen Antonius, welches die lustigsten Teufeleien enthält und, wenn es auch in der Gesammt-Composition etwas überladen scheinen dürfte, doch in seinen Einzelheiten von unwiderstehlicher Komik ist. — Als Nachahmer des Callot ist sein etwas jüngerer Zeitge-
3. noss Stephan della Bella anzuführen.

Das siebzehnte Jahrhundert zählt weiter keine namhaften französischen Genremaler; Ludwig XIV. begünstigte nur diejenige Richtung der Kunst, welche sich den Anstrich des Heroischen gab. Erst um den Beginn des achtzehnten Jahrhunderts treten neue Bestrebungen der Art auf. Hieher gehört
4. zuerst Claude Gillot, der es unternahm, Scenen der französischen Komödie darzustellen, dessen Name aber durch den
5. seines Schülers verdunkelt wurde: Antoine Wateau (1684 —1721). Wateau malte ebenso wie jener Scenen des französischen Theaters, italienische Masken, Begebenheiten der vornehmen Gesellschaft und dergl. Er wusste diese Gegen-

Digitized by Google

stände mit graziöser Feinheit und angenehmem Colorit darzustellen, und wenn es seinen Figuren mehr oder minder an einer tieferen Individualisirung fehlt, so wird dieser Mangel doch bei den kleinen Dimensionen, darin die Mehrzahl seiner Bilder ausgeführt ist, nicht sonderlich bemerklich. Wateau's Bilder haben ein grosses Verdienst unter den Leistungen seiner Zeitgenossen; sie zeigen eine eigenthümliche Naivetät der Auffassung, und indem sie die feine Koketterie, die galante Tournure, die zierliche Lüge des vornehmen Lebens seiner Zeit ohne Affektation von Seiten des Künstlers repräsentiren, so üben sie auf den Beschauer eine eigen ergötzliche, komische
Wirkung aus. Wateau's Nachfolger Paterre und Lancret 6.
haben ebenfalls Treffliches in dieser Art geleistet. In Deutsch-
land besitzen die Königl. Schlösser von Berlin und Potsdam, 7.
auch das Museum von Berlin, eine grosse Menge von den Bildern dieser drei Künstler.

Eigenthümlich steht ihnen ein andrer Genremaler, J. B.
S. Chardin (1699—1779) gegenüber. Die Gegenstände, in 8.
welchen sich Chardin's Darstellungen bewegen, gehören mehr dem Leben der Familie an; er wusste diese mit einer solchen Innigkeit und Gemüthlichkeit, in einer so lebenvollen, harmonischen Weise zu behandeln, dass er in der That den vorzüglichsten holländischen Meistern derselben Richtung sehr nahe steht. — Ein jüngerer Künstler, der sich in ähnlicher Weise
ausgezeichnet, ist J. B. Greuze (1726—1805); auch dessen 9.
Bilder zeigen eine gemüthliche Auffassung des Familienlebens, doch sind sie mehr sentimentaler Art und nicht von gleicher Unbefangenheit der Auffassung.

Endlich ist unter den Meistern der älteren französischen
Schule noch des Landschaftmalers Joseph Vernet (1714— 10.
1789) zu gedenken. Seine landschaftliche Auffassung gehört jener früher besprochenen idealistischen Richtung an, und wenn allerdings das conventionelle Element seiner Zeit auch in ihnen hervortritt, so zeichnen sie sich doch nicht selten durch die glücklichsten Effekte aus. Namentlich in der Darstellung von Seestürmen hat J. Vernet einen sehr berühmten Namen

Digitized by Google

gewonnen, und die Gewalt des aufgeregten Elementes ist in
11. diesen insgemein mit grosser Tüchtigkeit dargestellt. Das Pariser Museum besitzt eine sehr bedeutende Anzahl von Werken seiner Hand.

1. §. 90. Der tiefe Verfall der französischen Historienmalerei musste, bei weiteren Fortschritten geistiger Entwickelung, mit Nothwendigkeit eine Reaction hervorrufen. Die Erweckung eines ernsteren Sinnes für das classische Alterthum, welcher seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts sich mehr und mehr zu verbreiten begann, das Vorbild gereinigter Formen und geläuterten Styles, welches man in den Ueberresten desselben wiederum verehren lernte, konnten auch auf die Malerei nicht ohne Einfluss bleiben. Die allgemeinen Verhältnisse der Zeit wirkten dahin, dass gerade in Frankreich dieser Einfluss mit überwiegender Gewalt hervortrat. Wie über Frankreich jener Gewittersturm der Revolution hinzog, welcher das zerfressene Gebäude der goldnen Zeit Ludwigs XIV. über den Haufen warf, so ging auch hier eine künstlerische Revolution vor sich, welche dem neuen Leben der Kunst einen gereinigten Boden bereitete und die giftigen Dünste zerstreute, die bisher ihrem Emporblühen gewehrt hatten. Freilich muss zugegeben werden, dass diese neuere französische Malerei, die den Bahnen des classischen Alterthums nachging, nicht ohne eine grosse Einseitigkeit hervortrat, dass sie fast mit demselben Terrorismus zu Werke schritt wie jene politische Umwälzung, mit der sie sich überdies in nächsten Rapport setzte; dass ähnliche Bestrebungen von Seiten andrer Nationen, namentlich der deutschen, unstreitig reiner und gemässigter eingeleitet wurden; — aber die Menge und die Bedeutsamkeit ihrer Leistungen gerade bewirkten es, dass das neue Element der Kunst den Sieg über die Vorzeit zu feiern vermochte; und die Einseitigkeiten, wenn schon sie im Einzelnen wiederum zu unerfreulicher Manier führten, sind, wie es scheint, eben nur als die Krankheiten einer überströmenden Kraft zu betrachten.

Digitized by Google

Der Vorläufer dieser neueren französischen Malerei, den die Franzosen auch als den Reformator ihrer Kunst verehren, ist Joseph-Marie Vien (1715—1809). In seinen Wer- 2.
ken macht sich zuerst wiederum das Bestreben nach einem reineren Style, nach einer gesunden, naturgemässen Auffassung bemerklich.

Von ungleich grösserer Einwirkung aber war Vien's berühmter Schüler Jacques Louis David (1748—1825). Da- 3.
vid vor Allen bemühte sich, den Geist des classischen Alterthums, die schlichte Kraft, den strengen Adel desselben, wieder in sich aufzunehmen und in seinen Werken zu reproduciren. Das energische, aus dem Innern hervorbrechende Pathos, der grossartige Rhythmus in den Bewegungen seiner Gestalten, die feierlich gemessene Gesammtanordnung seiner Gemälde, sind die vornehmsten Umstände, in denen die siegreichen Erfolge derselben beruhen; ist ihm dabei jene hohe Stille und Reinheit der Seele, welche das Hauptverdienst der griechischen Kunstwerke ausmacht, fremd geblieben, so liegt dies vielleicht in den Verhältnissen der Zeit, in der kriegerischen Stellung, welche er gegen die vorangegangenen Leistungen einnehmen musste. Mehr zu bedauern ist es, dass das leidenschaftliche Pathos seiner Darstellungen nicht selten die Berechnung des Verstandes durchblicken lässt, dass es in Manier übergeht, und dass es seiner Kunst an dem belebenden Elemente eines durchgebildeten Colorits mangelt. — Das erste Bild, welches den Ruhm des Künstlers begründete und Paris zur Bewunderung hinriss, stellt den blinden Belisar dar, wel- 4.
cher bettelnd ein Almosen empfängt. Noch mehr steigerte sich der Enthusiasmus, als sein Schwur der Horatier und sodann 5.
seine Darstellung des Brutus nach der Hinrichtung der Söhne erschienen. Diese drei Gemälde befinden sich u. a. im Museum von Paris. Dann brach die Revolution aus und David, einer der eifrigsten Theilnehmer derselben, ward mannigfach mit Leitung der künstlerischen Angelegenheiten dieser Periode, mit den Dekorationen der grossen Volksfeste, welche in dieser Zeit gefeiert wurden, beschäftigt. — Unter der Herrschaft

Digitized by Google

Napoleon's diente seine Hand der Verherrlichung des Gewal-
6. tigen. Er malte ihn als General der italienischen Armee, wie
Napoleon verlangt hatte: „fest auf einem wildbäumenden Pferde,"
Mantel und Haare vom Sturme vorwärts getrieben, mit der
erhobenen Rechten über die Spitzen der Alpen hinausdeutend,
die zu übersteigen der Feldherr im Begriff ist, — ein Bild
von grossartig symbolischem Charakter, zwar ohne Wärme der
Färbung, und doch von merkwürdiger Gewalt des Eindruckes.
Dies Bild ward später als Siegesbeute nach Berlin entführt
und befindet sich daselbst im k. Schlosse; mehrere Wieder-
holungen desselben sind an andren Orten. Ebenfalls im Auf-
7. trage Napoleon's malte David das sehr grosse und figurenreiche
Gemälde seiner Kaiserkrönung; es ist der Moment, in dem
der Kaiser seiner Gemahlin die Krone aufzusetzen im Begriff
ist: „Sie haben wohlgethan (sagte Napoleon, als er das Bild
erblickte), Sie haben ganz meine Gedanken errathen, Sie ha-
8. ben mich als französischen Ritter dargestellt." Später vollen-
dete David sein berühmtes Gemälde des Leonidas in den Ther-
mopylen (im Museum zu Paris), welches ebenfalls den vor-
züglichsten unter der grossen Anzahl seiner historischen Ma-
lereien angehört. — David starb im Exil zu Brüssel, wo er
seit dem J. 1816 seinen Wohnsitz genommen hatte.

9. Eine bedeutende Anzahl von Schülern und Nachahmern
bemühte sich, den Styl David's im weitesten Maasse zu ver-
breiten, und brachte es hierin im Einzelnen zu eigenthümlich
grossartigen und bedeutenden Resultaten, wenn freilich auch
eine grosse Menge nüchterner und gesuchter Darstellungen
in deren Gefolge zu Tage gekommen ist. Ihre Malereien ge-
hören theils der Geschichte oder Fabel des classischen Alter-
thums, theils den Begebenheiten der Zeitgeschichte an. Die
10. berühmtesten unter David's Schülern sind: Gérard, im All-
gemeinen der Richtung des Meisters folgend, aber ruhiger und
frei von dessen Uebertreibungen, reiner in der Zeichnung und
wahrer im Colorit; als Hauptwerke seiner Hand sind zu nen-
nen die Schlacht von Austerlitz und der Einzug Heinrichs IV.
in Paris (bisher im Louvre); in der Leuchtenberg'schen Gal-

Digitized by Google

lerie zu München von ihm der Belisar. — Sodann Gros, welcher mit seinem Bilde der Pest von Jaffa (im Museum von Paris) mehr auf das Nationelle und Individuelle eingehend, mehr Farbenglut damit verbindend, auf gewisse Weise den Uebergang zu der Richtung der neuesten Zeit bezeichnet. — 11.
Girodet, Drouais, Hennequin u. a. m. — Einer derjenigen Zeitgenossen David's, welcher in ähnlicher Richtung und ebenfalls durch eine bedeutende Schule gewirkt hat, ist Regnault. Unter seinen Schülern sind besonders Paulin-Guerin, Hersent und Blondel anzuführen. — Neben diesen 12. 13.
möge noch Prudhon genannt werden, der sich selbständiger ausgebildet hat und durch eine eigenthümliche Zartheit des Colorits ausgezeichnet ist; sodann einer der jüngeren Künstler dieser Schulen: Géricault, der wiederum im Uebergange zu der neuesten französischen Kunst steht. (Schiffbruch der Medusa im Museum von Paris.) 14.

§. 91. Die Periode des David'schen Styles ist vorüber- 1.
gegangen und hat wiederum einer, dem Anscheine nach, gänzlich entgegengesetzten Richtung Platz gemacht; zu welchen endlichen Resultaten dieses Schwanken aus dem einen Extreme ins andre führen könne, vermögen wir nicht vorauszusehen, denn überall tritt uns die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts erst als in ihrer Entwickelung begriffen entgegen. Hier möge es genügen, den Gang, welchen die jüngste Richtung der Malerei in Frankreich genommen hat, im flüchtigen Umriss anzudeuten.

Zuerst sind hier noch einige Schüler David's anzuführen, welche abweichend von dem allgemeinen Streben der Schule sich in eigenthümlicher und neue Richtungen bezeichnender Weise ausgebildet haben. Zu diesen gehören vornehmlich:

J. A. D. Ingres, der den grossen Meistern Italiens nach- 2.
zugehen bemüht war und gegenwärtig als Repräsentant des edleren malerischen Styles, im Gegensatz sowohl gegen die übrigen Nachfolger der David'schen Richtung als gegen den neueren Naturalismus, betrachtet wird.

Digitized by Google

3. Fl. Fr. Richard, der sich mit Geist, Ueberlegung und
feinem Gefühle den Verhältnissen des französischen Mittelal-
ters zuwandte und das romantische Leben der Zeit in anspre-
chenden Bildern anschaulich machte. Er ist einer der ersten
Stifter des in neuerer Zeit so beliebten romantischen Genre.
4. (Mehrere Gemälde in der Leuchtenberg'schen Gallerie zu
München.)

5. Granet, ein Künstler, dessen Richtung der der hollän-
dischen Meister des Genrefaches parallel zu stellen sein dürfte.
Bedeutsame Architekturen mit entsprechender Staffage, inter-
essant durch eigenthümliche Wirkungen des Helldunkels —
ein Element, welches den eigentlichen Nachfolgern David's
fremd geblieben war — bilden die vorzüglichsten Gegenstände
seiner Gemälde. Wie bei Granet, so zeigt sich noch bei ver-
schiedenen andern Künstlern um den Anfang des neunzehnten
Jahrhunderts, die neusten Bestrebungen der französischen Kunst
vordeutend, eine ähnliche Neigung zu den malerischen Effek-
ten der Holländer. Unter diesen ist namentlich Graf Forbin
6. auszuzeichnen, dessen Intérieurs den Granet'schen Darstel-
7. lungen verwandt sind. (Von beiden verschiedene Bilder in
der Leuchtenberg'schen Gallerie zu München.)

Einer der jüngsten, aber unstreitig der grösste Schüler
8. David's war Leopold Robert. Die Reinheit des Styles, die
lautere Harmonie in Form und Farbe, die hohe Anmuth und
Stille des Geistes, welche überall in seinen Gemälden hervorleuchten, geben ihm Vorzüge, deren in neuster Zeit nur wenige Künstler theilhaftig geworden sind. Robert, ursprünglich zum Kupferstecher bestimmt, verdankt seine eigenthümliche Ausbildung seinem Aufenthalte in Italien; es sind Scenen des italienischen Volkslebens, welche er uns überall vorgeführt hat. Es sind, der künstlerischen Terminologie nach, nur Genrebilder, aber die Tiefe und der bedeutsame Ernst der Auffassung erheben diese Genrebilder durchaus über die Sphäre verwandter Leistungen und stellen sie in eine gleiche Classe mit den edelsten Werken der Historienmalerei. In vielen Bildern kleinerer Dimension wusste er schon lange unsre Bewunde-

Digitized by Google

rung zu erwecken; seine letzten beiden Meisterwerke sind der
vollendete Triumph dessen, was in diesem Fache der Kunst
zu leisten ist; es sind: die Schnitter in den pontinischen Süm- 9.
pfen (zu Neuilly, im Besitz des Königs der Franzosen, — eine
freie Wiederholung, Roberts letzte Arbeit, in der Gallerie des
Grafen A. Raczynski zu Berlin) und der Auszug der Fischer
auf das adriatische Meer (im Besitz des Hrn. Paturle zu Paris). 10.
Robert starb in der Blüthe des Mannesalters am 20. März
1835. Sein tragisches Ende ist noch in zu frischem Anden-
ken, als dass wir nöthig hätten, durch Erzählung desselben
die Wunde zu erneuen, die sein Verlust uns geschlagen. Seine
Darstellungsweise ist vielfach, von Franzosen und Deutschen,
nachgeahmt, aber seine eigenthümliche Grösse und Hoheit bis
jetzt noch ohne Nachfolger. — Schnetz ist einer der bedeu-
tendsten hieher bezüglichen Künstler und wenigstens durch
frappantes Leben und pittoreske Behandlung ausgezeichnet.
Doch bewegt sich Schnetz auch in andren, mehr dem roman-
tischen Genre angehörigen Gegenständen.

§. 92. Neue Bestrebungen andrer Art wurden durch
Horace Vernet (geb. 1789) in die französische Kunst ein- 1.
geführt. Er war in der Schule seines Vaters, des als Pferde-
maler berühmten Carle Vernet gebildet und hatte somit,
wie es scheint, gleich von vorn herein eine dem idealistischen
Streben der David'schen Schule entgegengesetzte Richtung em-
pfangen. In verschiedenen grossen Gemälden, welche die
Siege des Kaisers zu verherrlichen hatten, erhielt er zwar ähn-
liche Gegenstände zur Ausführung, wie auch in dieser Schule
behandelt waren; sein grossartiges Talent entwickelte sich aber
zunächst in andren eines mehr beschränkten Inhalts. Dies sind
vornehmlich gewisse, wiederum dem Genre angehörige Dar-
stellungen, in denen einzelne kleine Vorfälle der kaiserlichen
Feldzüge behandelt wurden. Doch entwickelt sich hier, in
geistreicher Andeutung, eine eigenthümliche Fülle der Poesie,
welche den grössten Enthusiasmus zu erwecken wusste; der
Ruhm des französischen Heeres, der Todesmuth der Garde,

Digitized by Google

die stumme Klage des Unterganges sind in diesen Bildern, wie in den Liedern der Zeitgenossen, für die Nachwelt niedergelegt. Sie sind in unzähligen Nachbildungen bekannt und haben unzählige Darstellungen ähnlichen Inhalts hervorgerufen. Nachmals hat Vernet mannigfache Darstellungen andrer Art geliefert, in denen überall jenes genremässige (naturalistische) Element, aber in eigenthümlich grossartiger Weise, nachklingt; ich erinnere an seinen Mazeppa, Judith und Holofernes, Elieser und Rebecca u. a. m. — Unter den Nachfolgern Vernet's
2. ist besonders Steuben als ein Künstler, der sich eines ausgezeichneten Rufes erfreut, anzuführen.

Im vollkommensten, entschiedensten Gegensatz gegen die
3. ältere, classische Schule trat Eugène Delacroix auf; seine Werke, und vornehmlich die früheren, zeigen eine direkte Verachtung des hergebrachten Styles und gefallen sich in einer bizarren, outrirten Nachahmung mittelalterlicher Motive (was die Franzosen *Moyen-âge* nennen), — ähnlich, wie es in der modernen französischen Literatur der Fall ist. Doch hat sich dies in neuerer Zeit bei ihm zu grösserer Mässigung
4. durchgebildet. (Mehrere Gemälde im Luxembourg, unter denen sein Dante in der Hölle, sowie die algierischen Frauen auszuzeichnen sind.)

5. Ebenso zeigen die Werke von Ary Scheffer einen eigenthümlichen und die neuere Richtung der französischen Kunst mit Bestimmtheit aussprechenden Charakter. A. Scheffer, aus Holland gebürtig, scheint das Element der holländischen Kunst und namentlich eine gewisse Nachahmung Rembrandt's, mit grösserer Einwirkung in die französische Malerei eingeführt zu haben. Aber er bewegt sich in dieser Behandlungsweise mit Glück und weiss das Gemüth des Beschauers durch ein
6. tiefes innerliches Gefühl zu ergreifen. Sein Graf Eberhard von Würtemberg, sein Faust, Gretchen, Lenore werden als vorzügliche Meisterwerke gerühmt. — Neben ihm, in gleicher
7. Bedeutsamkeit, steht sein Bruder Henry Scheffer, dessen Bild der Charlotte Corday im Luxembourg durch schlichte ruhige Auffassung ausgezeichnet ist. — Verschiedene andre Ma-

Digitized by Google

ler haben sich, vielleicht nach A. Scheffer's Vorgange, einer ähnlichen Nachahmung Rembrandts zugewandt.

Das sogenannte romantische Genre wird heutiges Tages meist überall mit besonderer Vorliebe cultivirt. Doch ist ei- 8.
ner der jüngeren französischen Meister bereits über dessen Bedingnisse hinausgegangen und hat in Gegenständen, die vielmehr der wirklichen Geschichte des Mittelalters angehören und dieselbe in ebenso tiefer Poesie erfassen, wie mit vollendeter Lebenswärme darstellen, die bedeutendsten Erfolge erlangt. Dies ist Paul Delaroche (geb. 1797). Unter mehreren Werken seiner Hand mag hier auf seine Kinder Eduards, 9.
seine Scene der Bartholomäusnacht, seinen Cromwell, seine beiden kleinen figurenreichen Gemälde des Richelieu und Ma- 10.
zarin (im Besitz des Grafen Pourtales zu Paris), seine berühmte Darstellung der Hinrichtung der Jeanne Gray (im Besitz des Hrn. von Demidoff zu Paris) hingedeutet werden, de- 11.
ren hoher Werth bereits durch Nachbildungen bekannt ist. Ebenso lassen neuere Werke, von deren Unternehmung Kunde zu uns gekommen ist, das Vorzüglichste erwarten.

Ueberhaupt zählt die gegenwärtige Malerei in Frankreich eine grosse Anzahl bedeutender Leistungen, die jedoch, bei dem Gewirre der verschiedenartigsten Richtungen, bei der Befangenheit in den mannigfaltigen persönlichen Interessen, noch nicht füglich in eine bequem fassliche Uebersicht zu ordnen sind. Hier möge es genügen, als zu den bedeutendsten gehörig, noch Montvoisin (Sixtus V. im Luxembourg), Siga- 12.
lon, einen geistreichen Nachahmer der italienischen Meister, sowie die vielseitigen und in allen Fächern thätigen C. Roqueplan und E. Devéria angeführt zu haben. — Ob die, im Einzelnen hervorgetretene Nachahmung der italienischen Meister des funfzehnten Jahrhunderts zu Erfolgen führen werde, müssen wir von der Zukunft erwarten.

§. 93. Auch an trefflichen und geistreichen Genremalern, wie 1.
Decamps, Lessore u. a., fehlt es nicht. — Vor allen aber hat sich die landschaftliche Kunst in neuster Zeit in Frank- 2.

reich zu einer bedeutenden Blüthe entfaltet. Nach dem Vorgange einer gewissen idealistischen Richtung, welche dem Streben der David'schen Schule zur Seite steht, in conventioneller Behandlung aber noch mehr oder minder an die ältere
3. Schule erinnert, — als Vertreter derselben mag Bertin genannt werden, — hat sich auch hier ein lebenvoller energischer Naturalismus, im Einzelnen eine Fülle der Poesie entwickelt, die des grössten Lobes würdig sind. Während Coig-
4. net und ganz besonders Giroux, mit einer noch mehr idealen Composition den entschlossensten, beredtesten Vortrag ver-
5. binden, stellt sich uns Watelet in einer Unmittelbarkeit und Naturwahrheit dar, welche die höchste Ueberraschung hervor-
6. bringen, und spricht Th. Gudin (geb. 1802) in seinen wundersamen Seebildern mit einem geheimnissvollen, tief ergreifenden Wohllaut an die Seele des Beschauers, dass diese den höchsten Leistungen des Faches an die Seite gesetzt werden müssen. Diesen vier vorzüglichsten Meistern reihet sich noch eine bedeutende Anzahl andrer Landschaftmaler in mannigfacher Trefflichkeit würdig an.

Digitized by Google

Achtes Buch.

Geschichte der Malerei in England.

§. 94. Noch ungleich später als Frankreich gelangte England zur Ausbildung einer eigenthümlichen Malerei. Zwar können wir auch hier, wie in Frankreich und Deutschland, das frühere Mittelalter hindurch verschiedene Entwickelungsstufen der Kunst verfolgen, ja wir finden hier am Frühsten unter den nordischen Ländern, — schon im siebenten und achten Jahrhundert, durch die unmittelbare Verbindung mit Rom, — mannigfache Zeugnisse künstlerischer Thätigkeit; doch wissen wir nicht, bis zu welcher Bedeutsamkeit sich im Mittelalter die bildende Kunst in England entwickelt habe, und in der strebsamen Periode des funfzehnten Jahrhunderts verschwindet uns hier wiederum der Faden, der zu selbständigen Erzeugnissen hinüber führen könnte. 1.

Vom Ende des funfzehnten Jahrhunderts ab treten in der Kunstgeschichte Englands eine Menge fremder, mehr oder minder berühmter Namen hervor, die zwar ein weit verbreitetes Interesse an Werken der Kunst bezeugen, die aber durchweg fast nur dem Fache der Portraitmalerei angehören und 2.

§. 94, ff. Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste etc. Bd. V. 1808, die Geschichte der Malerei in Grossbritanien enthaltend. — Passavant: Kunstreise durch England und Belgien, S. 281—321 u. a. (Den Mittheilungen des letzteren folgt der Verf. zumeist in den obigen Angaben.) — In beiden Werken finden sich nähere Angaben über die zahlreichen Biographieen englischer Künstler.

Digitized by Google

auch nur wenig namhafte Leistungen von Seiten einheimischer Künstler hervorgerufen haben. Den Grund dieser einseitigen Beschränkung des Interesse für die Kunst und der eigenen geringen Productivität hat man in den kirchlichen Verhältnissen der Zeit gesucht, indem die Reformation in England mit einem Rigorismus hervortrat, wie in keinem anderen Lande. Doch scheint es, dass beides wohl aus einer gemeinsamen Quelle hervorgegangen sein dürfte, eben aus einem mehr oder minder durchgreifenden Mangel an Sinn für die tiefere Bedeutung der Kunst. Wäre ein solcher in jenen Jahrhunderten wirklich und lebendig vorhanden gewesen, so hätte er nicht durch äussere Gewalt in so bedeutendem Maasse zurückgedrängt werden können.

Unter den Künstlern, welche seit jenem Zeitpunkte bis zum Erwachen einer nationalen Kunst in England thätig waren, sind als die bedeutendsten vornehmlich die folgenden zu nennen:

3. Zu Ende des funfzehnten Jahrhunderts, unter König Heinrich VII.: Johann Mabuse.

4. In der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, unter Heinrich VIII.: Hans Holbein d. j., Anton Moor (More), Gerhard Lucas Horenbout, nebst vielen andern, weniger ausgezeichneten deutschen und niederländischen Malern. Auch einige Italiener, unter denen namentlich Bartolommeo Luca Penni, Bruder des bekannten Gianfrancesco Penni, il Fattore.

5. In der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, zur Zeit der Königin Elisabeth: der Italiener Federigo Zuccaro, von dem man in England treffliche Portraits sieht; die Niederländer Lucas de Heere, Schüler von Franz Floris, und Cornelius Ketel; sodann Isaac Oliver (oder Olivier) und sein Sohn Peter Oliver, aus einer französischen Familie stammend, beide als Miniaturmaler ausgezeichnet.

6. In der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, unter Karl I.: Peter Paul Rubens, Anton van Dyck und Balthasar Gerbier, der letztere ebenfalls aus Brabant und vor-

Digitized by Google

nehmlich in Miniatur-Portraits berühmt. Karl I. war ein kunstliebender Herr und für die Erweckung der Kunst in seiner Heimath bemüht. Die prachtvolle Gemäldegallerie, die er zusammengebracht hatte und die aus den ersten Meisterwerken bestand, ist ein wichtiger Punkt in den Annalen der Kunstgeschichte; nach seiner Hinrichtung jedoch wurde sie wiederum zerstreut.

Nach diesen Meistern, vornehmlich unter der Regierung Karl's II., treten zuerst verschiedene englische Portraitmaler von Bedeutung, die ihre Ausbildung vornehmlich dem van Dyck und seinen Musterbildern verdanken, auf. Der vorzüglichste unter diesen ist William Dobson (1610—1647), 7.
dessen Portraits den Vorzug treffender Charakteristik, sowie tüchtiger Zeichnung und Farbe haben. Neben ihm sind George Jamesone, — und später, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Richard Gibson, Michael Wright und Samuel Cooper, der letztere in seinen Miniatur-Portraits sehr geschätzt, zu nennen. — Am berühmtesten jedoch ist wiederum ein Ausländer: Peter Lely (eigentlich van der Faes, 1618 8.
—1680), aus Soest in Westphalen gebürtig, der durch ein eigenthümliches Talent zur Darstellung weiblicher Anmuth begünstigt war. — Zu der Ausführung grösserer Deckengemälde im Schlosse Windsor war von Karl II. der Neapolitaner An- 9.
tonio Verrio angestellt worden.

Um den Schluss des siebzehnten Jahrhunderts galt als der 10.
berühmteste Portraitmaler seiner Zeit Gottfried Kneller (aus Lübeck gebürtig, 1648—1723), von dessen Arbeiten noch gegenwärtig alle Paläste und Landsitze des englischen Adels überfüllt sind. Aber seine Portraitbilder sind, wenn auch nicht ohne Geist, so doch durchweg flüchtig und manierirt gearbeitet. — Tüchtiger, jedoch minder berühmt sind die Portraits seines jüngeren Zeitgenossen, des Engländers Jonathan 11.
Richardson.

In der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts werden neben den Ausländern noch mehr englische Künstler bemerklich; aber sie folgten zumeist dem entarteten Style der

Digitized by Google

damaligen französischen Malerei, der eine despotische Herrschaft über die gebildete Welt ausübte. Der bedeutendste un-
12. ter ihnen ist James Thornhill (1676—1734), welcher verschiedene Altarblätter und Deckengemälde, wie die im Greenwich-Hospital, namentlich auch die Malereien in der Kuppel der Paulskirche zu London — grau in grau, Geschichten des Apostel Paulus darstellend — ausgeführt hat. — Jünger als
13. Thornhill ist der treffliche Portraitmaler Joseph Highmore.

1. §. 95. Im Gegensatz gegen diese manierirte Ausartung der höheren Kunstrichtung trat gleichzeitig William Hogarth auf (1697—1764), der erste unter den englischen Malern von bedeutender, durchgreifender Originalität. Hogarth ist Genremaler, seine Darstellungen bewegen sich in den Kreisen des gewöhnlichen Lebens seiner Zeit; aber er weiss das Leben in seinen mannigfachsten Aeusserungen mit einer so tiefen Wahrheit zu erfassen, die Verkehrtheiten des Zustandes der Gesellschaft in einer so scharfen, geistreichen Weise herauszustellen, zugleich damit eine solche Fülle humoristischer Beziehungen zu verbinden, dass er in alle dem einzig in der Kunstgeschichte dasteht. Auch zeigt sich das Element charaktervoller Darstellung bei ihm nicht nur in der Auffassung des Gegenstandes, sondern es ist mit gleicher Meisterschaft in den Formen und dem Colorit seiner Figuren durchgeführt. Seine Bilder sind meistens etwas skizzenhaft, aber mit geistreicher, bestimmter
2. Führung des Pinsels gemalt. Zu seinen vorzüglichsten Gemälden gehört die Reihenfolge derjenigen, welche unter dem Namen der „Mariage à la Mode“ bekannt sind und sich in der brittischen National-Gallerie zu London befinden. In wei-
3. terem Maasse, wie durch seine Malereien, ist Hogarth durch seine Radirungen und durch die grosse Anzahl mehr oder minder gelungener Kupferstiche nach seinen Compositionen bekannt. Insgemein sind es Darstellungen des verdorbenen Zustandes der Gesellschaft (häufig in grösseren Reihenfolgen, wie ausser der eben angeführten u. a. die, welche das Leben des Liederlichen, das Leben des Freudenmädchens u. s. w. darstel-

Digitized by Google

len), oder Satyren auf politische Verhältnisse. Sie haben seit
der Zeit ihrer Entstehung mannigfache literarische Werke zu
ihrer Auslegung und Erklärung hervorgerufen; die Deutschen
dürfen sich rühmen, die bei weitem geistreichste Arbeit die-
ser Art zu besitzen.*)

Hogarth's künstlerische Richtung ist nicht ohne zahlreiche
Nachfolge geblieben, so jedoch, dass der Mehrzahl nach das
Element der Karikatur, welches sich überhaupt in der neue-
ren englischen Kunst bedeutend bemerklich macht, darin vor-
herrscht. Unter seinen nächsten Nachfolgern sind namentlich
Inigo Collet und James Gillray anzuführen. 4.

§. 96. Von bedeutenderer Einwirkung auf eine eigen- 1.
thümliche Ausbildung der Kunst in England waren jedoch erst
die Leistungen derjenigen Künstler, deren Blüthe der zweiten
Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts angehört. Aber auch in
Bezug auf diese ist noch zu bemerken, dass sie isolirt zwi-
schen den übrigen Verhältnissen des Lebens dastehen, dass
ihnen keine grossartige Theilnahme von Seiten des Volkes
oder des Staates entgegengekommen ist und dass sie nur durch
das Interesse von Privatleuten für die Kunst getragen wurden.
Die Kirche, welche sonst dem Aufschwunge der Kunst die
edelste Nahrung zu geben berufen ist, verharrte nach wie vor
in ihrer feindlichen Opposition; ja letztere ging so weit, dass, 2.
als im J. 1773 mehrere der vorzüglichsten englischen Künst-
ler sich erboten, die kahlen Wände der Paulskirche zu Lon-
don mit der Darstellung biblischer Begebenheiten unentgeld-
lich auszuschmücken, dieser Vorschlag von Seiten der Geist-
lichkeit unter Vorsitz des Bischofes Terrick entschieden abge-
lehnt wurde. — Um so mehr ist einer solchen Befangenheit 3.
gegenüber das patriotische Unternehmen eines Privatmannes
anzuerkennen, welches von bedeutendstem Einfluss auf die
Entwickelung der Kunst in England, und über die Grenzen

---

*) G. C. Lichtenberg: Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche etc. Göttingen, seit 1794.

Digitized by Google

des Kanales hinaus, gewesen ist. Dies ist die Shakespeare-Gallerie, welche der Alderman John Boydell gründete: eine grosse Reihenfolge von Gemälden aus den Dichtungen des grossen Dramatikers der neueren Zeit, deren Ausführung den vorzüglichsten Künstlern übertragen wurde. Zwar kam der Plan nicht in seiner vollen Ausdehnung (etwa nur ein Drittheil desselben) zur Ausführung, auch wurden die Gemälde nachmals leider verstreut; doch war auch das, was die ausserordentlichen Kosten durchzuführen gestatteten, von höchster Wichtigkeit, und das grosse Kupferwerk, welches nach den ausgeführten Gemälden angefertigt und im J. 1805 vollendet wurde*), hat der Nachwelt ein Zeugniss des edelsten Wollens hinterlassen. Wir werden nicht irren, wenn wir diesem Unternehmen einen wesentlichen Einfluss in der Begründung des sogenannten romantischen Genre, das in der neuesten Kunst aller Orten so bedeutsam hervortritt, zuschreiben.

4. Auch die Gegenwart bietet der englischen Kunst keine grossartige Unterstützung dar; es sind nur die Kräfte der Privaten, welche dieselbe tragen und die sich, in der Gestalt von Kunstvereinen und in der Einrichtung der Kunst-Ausstellungen, zu einer grösseren Wirksamkeit verbunden haben.

5. Der Begründer der den Engländern eigenthümlichen Malerschule ist Sir Josua Reynolds (1723—1792). Er legte den Grund zu jener Behandlungsweise, welche durch die Tiefe des Tons und die saftige Färbung der englischen Schule die Richtung gab, worin sie allen Schulen der neusten Zeit vorangegangen und auf die jüngsten Leistungen der Kunst in Frankreich und Deutschland — wenn auch vielleicht durch manche Mittelglieder — gewiss nicht ohne Einwirkung gewesen ist. Ausserdem war er ein Eklektiker, welcher die Vorzüge mehrerer der grössten Maler zu vereinigen strebte. Ti-

---

*) *A Collection of prints from pictures painted for the purpose of illustrating the dramatic Works of Shakespeare, by the artists of Great-Britain.* 1805. Zwei Bände in gross Fol. mit 80 Platten.

Digitized by Google

zian's Lokaltöne, das Farbenspiel des Rubens, das Helldunkel Rembrandt's suchte er in Eine Manier zu vereinigen; in der Art des Farbenauftrages erhob er besonders Coreggio, in der Ausführung aber übertrieb er die freie Behandlungsweise, was als Erbstück von ihm noch vielen Engländern anhängt. — Reynolds' Grösse besteht vornehmlich im Fache des Portraits; in 6.
dem feinen Gefühl für Formen und dem kräftigen Vortrag ist er von keinem seiner Landsleute übertroffen worden; selbst in der Färbung hat er oft eine überaus grosse Frische. Bilder der Art sieht man in vielen englischen Sammlungen, u. a. in der National-Gallerie zu London (hier besonders der schöne 7.
männliche Kopf, welcher unter dem Namen des verbannten Lords bekannt ist.). — Weniger bedeutend ist Reynolds in historischen Malereien, denen es namentlich an der bedeutsameren Würde des historischen Styles fehlt. Für die Shakespeare-Gallerie lieferte er u. a. den Tod des Cardinals Beau- 8.
fort aus König Heinrich VI. (gegenwärtig im Dulwich-College bei London), ein Bild, welches in grauenhafter Weise das Ende des Bösen darstellt. In ähnlich grässlicher Darstellung 9.
ist von ihm der Tod des Grafen Ugolino und seiner Söhne im Hungerthurme zu Pisa behandelt. Sehr anmuthig und vortrefflich ausgeführt ist dagegen ein kleines Bildchen des 10.
Puck aus Shakespeare's Sommernachts-Traum (im Besitz des Hrn. Rogers zu London), der als ein kleiner nackter Knabe auf einem Pilze sitzt und in unbeschreiblicher Laune frohlokkend Arme und Beinchen ausstreckt. — Viele von Reynolds' Bildern sind bereits verblichen, indem er unablässig bemüht war, neue Bindemittel der Farbe zu entdecken, und diese Versuche nicht immer glücklich abliefen.

Unter den Historienmalern, welche theils als Zeitgenossen von Reynolds, theils als jüngere Künstler der englischen Schule des achtzehnten Jahrhunderts angehören, sind besonders die folgenden zu nennen:

George Romney (1734—1802), Reynolds' Nebenbuh- 11.
ler, doch von flüchtiger Zeichnung und unharmonischem Colorit. Eine seiner vorzüglichsten Compositionen gehört zur

Digitized by Google

Shakespeare-Gallerie und stellt eine Scene aus dem Sturm dar.

12. Benjamin West (1738—1820). Dieser Künstler zeichnet sich, im Gegensatz gegen Reynolds, durch eine gewisse Strenge und Kühnheit, sowohl in der Composition als in der Zeichnung des menschlichen Körpers, den er gründlich verstand, aus. Weniger kräftig und tief im Colorit, als Reynolds, fehlt ihm besonders der Reiz des Helldunkels. Zu seinen gross-
13. artigsten Werken gehören: Moses mit der ehernen Schlange (im Besitz des Hrn. Neeld zu London) und der Apostel Pau-
14. lus auf der Insel Melite, wie er die Viper von sich schleudert (Altarblatt in der Kirche des Invalidenhospitals zu Greenwich);
15. sodann einige Schlachtenstücke in der Grosvenor-Gallerie, unter denen besonders die Schlacht à la Hogue und der Tod des Generals Wolf ausgezeichnet sind. In andren, namentlich späteren Werken missfällt West durch Kälte in Auffassung und Färbung, und nüchterne Regelrichtigkeit. Zu diesen gehören
16. sein Abendmahl in der National-Gallerie, Christus der die Kinder segnet, in der Akademie zu London u. a. m.

17. James Barry (1741—1806). Bei unverkennbarem Talent doch noch unangenehmer in der Färbung als West und mangelhafter in der Zeichnung. Sein Hauptwerk befindet sich im Sitzungssaal der Akademie der Künste und stellt in einer Folge von sechs grossen Gemälden symbolischen Inhalts den Gang und die Segnungen der Kultur dar.

18. John Opie (1761—1807) ist einer der bedeutendsten Künstler der englischen Schule. Kräftige Färbung und freie Pinselführung, gute Vertheilung der Licht- und Schattenmassen, einfach grossartige Behandlung und lebenvolle, bestimmte Charakteristik sind die Hauptverdienste seiner Gemälde. Eins der vorzüglichsten (zu Guildhall in London befindlich) stellt
19. die Ermordung des Rizzio dar und ist ebenso lebendig in der Handlung wie vortrefflich im Helldunkel. Anderes von ihm ist für die Shakespeare-Gallerie gestochen.

20. James Northcote, Schüler von Reynolds, hat durchweg eine gewisse Kraft in der Färbung, ohne aber den wei-

Digitized by Google

teren Verdiensten seines Meisters oder den Vorzügen des Opie gleich zu kommen. — Ein sehr trefflicher Nachfolger des Reynolds im Fache des Portraits war John Hoppner. 21.

Thomas Stothard hat unter den Historienmalern Eng- 22.
lands vielleicht das bedeutendste Talent für Würde und Adel des Styles blicken lassen. In früherer Zeit der naturalistischen Weise des Rubens nachfolgend (so besonders in der Shakespeare-Gallerie), wandte er sich später den Italienern zu. Seine Pilgerschaft nach Canterbury zeigt ein eigenthüm- 23.
liches, geistreiches Eingehen auf die Richtung des funfzehnten Jahrhunderts; seine Darstellung der Boadicea, Königin der 24.
Britten, welche ihr Volk zur Vertheidigung des Vaterlandes gegen die Römer aufmuntert, steht in der Schönheit der Zeichnung und der Reinheit des Styles Raphael nahe. Beide sind im Kupferstich bekannt. In späterer Zeit hat er sich einer, 25.
wenn auch geistreichen Nachahmung des Wateau hingegeben und dadurch eine Richtung unter den neueren Künstlern begründet, die dem bedeutsameren Aufschwunge der Kunst nicht eben günstig ist. Die englischen Almanachbilder geben hiervon nur zu vielfache Zeugnisse.

Richard Westall, dem Schlusse des achtzehnten Jahr- 26.
hunderts angehörig, hat in seinen früheren Compositionen oft etwas Zartes, beinahe empfindsam Sentimentales, dabei einen gewissen, den Engländern eignen Reiz in der Vertheilung von Licht und Schatten, der ebenso wie die gefällige Farbe das Auge besticht. In späteren Werken hingegen erscheint er steif und affectirt.

Unter mehreren Ausländern, welche zu derselben Zeit in England thätig waren, erfreute sich besonders Johann Heinrich Fuessli (die Engländer schreiben ihn: Fuseli, 1742 27.
— 1825), aus Zürich gebürtig, eines ausgebreiteten Rufes. Die Richtung seiner Kunst geht sehr auf das Phantastische; es sind seltsame Gebilde einer aufgeregten, wild umhergetriebenen Einbildungskraft, Schauerscenen alter Volkssagen und Gespenstermährchen, welche er am liebsten darzustellen pflegt. Zwar fehlt es ihm dabei an edler Zeichnung und ansprechender

Farbe, doch ist diesen Darstellungen die Poesie des Gedankens oft nicht abzusprechen. Seine Richtung hat im Einzelnen manche Nachahmung gefunden und zeigt sich ebenfalls in der englischen Kunst unsrer Tage noch lebendig.

1. §. 97. Seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts haben sich die Engländer das grosse Verdienst erworben, durch sorgfältige Erforschung der Denkmale des griechischen Alterthums und durch Herausgabe von Rissen und Zeichnungen derselben die Läuterung des Geschmackes zu befördern und den Bestrebungen auswärtiger Archäologen ein willkommnes Material in die Hände zu geben. Namentlich sind diese Be-
2. mühungen durch die Studien von J. Stuart und N. Revett in Griechenland, deren „Alterthümer von Athen" seit dem J. 1762 erschienen, begründet worden. Doch hat, merkwürdiger Weise, diese archäologische Thätigkeit auf die Entwickelung ihrer eignen Kunst, wenigstens auf die der Malerei, kei-
3. nen wesentlichen Einfluss ausgeübt. Nur John Flaxman (1755—1826), eigentlich ein Bildhauer, ist hier in Bezug auf ein lebendiges Eingehen in den Geist des classischen Alterthums mit rühmlicher Anerkennung zu erwähnen. Seine im Geschmack antiker Vasenmalereien gehaltenen Umrisszeichnungen zum Homer, Hesiod, Aeschylus und Dante zeugen mehr oder minder von einer Reinheit des Styles, einer eben so schlichten wie grossartigen Auffassung, einer ernsten und zugleich naiven Anmuth, welche der Kunst der neueren Zeit lange fremd geblieben waren. Aber auch sie haben, wie es scheint, bei den Engländern keine weitere Nachfolge gefunden, während man ihnen diesseit des Kanales, und vornehmlich in Deutschland, wo sie mannigfach verbreitet sind, gewiss einen sehr bedeutenden Antheil an dem neuen Aufschwunge der Kunst zuerkennen muss. — Ebenso ist auch die fran-
4. zösische Schule David's ohne Einwirkung auf die Malerei in England geblieben. Die feindlich abgesonderte Stellung, welche England zu jener Zeit gegen Frankreich einnahm, dürfte we-

Digitized by Google

nigstens zum Theil, zur Erklärung dieser Erscheinung dienen können.

§. 98. Unter den Leistungen des neunzehnten Jahrhun- 1.
derts zeigen sich die Versuche zur Begründung einer englischen Historienmalerei, die besonders durch die Schakespeare-Gallerie hervorgerufen waren, ohne sonderlich bedeutende Nachfolge. Vornehmlich ist es wiederum nur das Fach des Portraits, welches sich einer namhaften Ausbildung erfreut. Der vorzüglichste Portraitmaler der neuesten Zeit, der nach Reynolds die erste Stelle in diesem Fache einnimmt, ist Thomas Lawrence (um 1769—1830). Einfache, aber feine 2.
Auffassung der Natur, eigenthümliche Grazie in den weiblichen Portraits, ein anziehendes Spiel der Farben und geistreiche Behandlung sind die Hauptverdienste seiner Bilder. Für historische Composition hatte er kein bedeutendes Talent und brachte es hierin nur zu einer geistreichen Nachahmung Fuessli's. Ihm zur Seite standen als vorzügliche Portraitmaler John Jackson und George Dawe, beide ebenfalls 3.
kürzlich verstorben, Dawe durch seine Leistungen am russischen Hofe berühmt.

Mehr dem Historienfache angehörig sind M. Archer 4.
See, H. Howard, W. Hilton, W. Etty u. a., der bedeutendste: Charles Lock Eastlake, der durch gründliches 5.
Studium der Zeichnung, eigenthümlichen Sinn für Schönheit und feines Gefühl für Farbe sehr ausgezeichnet ist. Seine Darstellungen bewegen sich in den Scenen des südlichen Volkslebens, welches er nach der Weise des grossen Leopold Robert aufzufassen bemüht ist.

Einer bedeutenderen Pflege, als die Historienmalerei, erfreut sich heutiges Tages die Genremalerei. Das Haupt der englischen Genremaler ist David Wilkie (geb. 1784). 6.
In der Charakteristik der Darstellungen aus dem gewöhnlichen Leben steht dieser Künstler Hogarth am nächsten; aber er übertrifft ihn in der Art zu malen und in der Kraft der Färbung, und unterscheidet sich von ihm in der Auffassungs-

Digitized by Google

weise, welche insgemein mehr den gemüthlichen Beziehungen des Familienlebens nachgeht. Der Mehrzahl nach sind seine Darstellungen ziemlich reich an Figuren, welche überall durch ein gemeinsames, verschieden abgestuftes Interesse um eine
7. Haupthandlung vereinigt werden; so in der gerichtlichen Eröffnung eines Testaments, wo die Erben des begünstigenden Ausspruches harren (in der Leuchtenberg'schen Gallerie zu
8. München), in der Abgabe des Pachtzinses, in der Pfändung eines dürftigen Pachters u. s. w. Durch treffliche Kupferstiche sind alle diese Darstellungen allgemein bekannt. — Neben Wilkie sind als die vorzüglichsten der englischen Genre-
9. maler besonders anzuführen: C. R. Leslie, dessen Bilder das Gepräge einer lebendigen, humoristischen Darstellungsweise
10. tragen; — E. A. Chalon, voll Leichtigkeit und Anmuth, aber
11. nicht frei von Affektation; Edwin Landseer, ausgezeichnet in Darstellungen des Lebens der schottischen Hochländer (auch als Thiermaler, besonders in der Darstellung von Hun-
12. den); — W. Mulready, welcher die Scenen des Knabenlebens mit vorzüglichem Humor vorzuführen weiss; u. a. m.

13. Sehr eigenthümlich steht den Genannten George Cruikshank zur Seite, dessen Radirungen eine hervorstechend launige, geistreich verzerrte Darstellung des gemeinen Lebens, oft auch phantastischer, mährchenhafter Gebilde, zu enthalten pflegen. Er ist ein Karikaturist, aber voll Energie und Leben. — Die Karikatur nimmt überhaupt, wie auch schon oben bemerkt, eine bedeutende Stelle in der neueren englischen Kunst ein und weiss vornehmlich in politischen Darstellungen sehr Treffendes und Ergötzliches zu leisten.

§. 99. Die Landschaftsmalerei erfreut sich in der englischen Kunst ebenfalls einer bedeutenden Theilnahme.
1. Thomas Gainsborough (1727—1788) hat in dieser Gattung dieselben Verdienste, wie Reynolds im Fache der Historien- und Portraitmalerei; er ist der Begründer derjenigen Richtung der Landschaftmalerei, welche noch gegenwärtig von den Engländern vorzugsweise befolgt wird. Seine Bilder ha-

Digitized by Google

ben eine Tiefe, Saftigkeit und ein gewisses Spiel der Farbe, welches sie für das Auge sehr anziehend macht, wenngleich sie nicht immer ganz frei von Manier sind. Die National- 2.
Gallerie zu London und die des Lord Grosvenor bewahren seine trefflichsten Arbeiten; besonders ist in der letzteren ein kleines Bild, eine Küste mit brausend stürmendem Meer, vor Allen ausgezeichnet. Auch als Portraitmaler hat Gainsborough bisweilen, besonders in Bezug auf die Färbung, Vorzügliches geleistet.

Die bedeutendsten der jetzt lebenden englischen Land- 3.
schaftsmaler sind: J. M. W. Turner, ein höchst genialer Künstler, aber ebenso extravagant und zumeist nur auf seltsam phantastische Effekte ausgehend; durch seine Zeichnungen zu Kupferstichen allgemein bekannt; — A. W. Calcott, im 4.
Gegensatz gegen Turner durch Schönheit der Linien, klare Färbung, richtiges Verständniss der Plane und durchgehende Strenge und Tüchtigkeit der Ausführung ausgezeichnet; — Cop- 5.
ley Fielding und C. Stanfield, beides treffliche Aquarellmaler, der erste von einem eigenthümlichen Reize des Tones in Luft und Wasser; — John Martin, seltsam grossar- 6.
tige Compositionen darstellend, die mit unzählbaren Figuren belebt und durch wunderbare Lichteffekte erfüllt werden; — Samuel Prout, von grosser Naturwahrheit in der Darstel- 7.
lung von Gebäulichkeiten, und viele andre.

Digitized by Google

Neuntes Buch.

Die neuere deutsche Malerei.

Erster Abschnitt.

Entwickelungsgang der neueren deutschen Malerei.

1. §. 100. Während des neuen Aufschwunges, welchen die niederländische Kunst, nach dem Verfall der älteren Schulen des Landes, im siebzehnten Jahrhundert genommen hatte, war Deutschland auf keine Weise zu ähnlichen Resultaten gelangt. Deutschland hatte in dieser Zeit die grosse Revolution der geistigen Interessen des Lebens, aus welcher die Elemente eines neuen Daseins hervorgehen sollten, durchgekämpft; aber die Wehen des dreissigjährigen Kampfes und die nachfolgende lange Ermattung waren nicht geeignet, den Bedürfnissen der Kunst einen genügenden Nahrungsquell zuzuführen. Es sind
2. im Obigen (§. 49 u. a.) diejenigen deutschen Maler namhaft gemacht, welche vornehmlich, obgleich zumeist ohne bedeutsamere Originalität, im siebzehnten und im Anfange des folgenden Jahrhunderts auf nähere Beachtung Anspruch machen.

Diesen sind, für die frühere Zeit des achtzehnten Jahrhunderts, zunächst noch einige andre Künstler zuzufügen, die, wenngleich ebenfalls nicht ohne hervorstechendes Talent, doch nicht einer neuen Belebung der Kunst Bahn zu brechen ver-
3. mochten. Zu ihnen gehört Balthasar Denner (1685—1749), der in einem unabhängigen Naturalismus eine eigenthümliche

§. 100, ff. Vergl.: O. F. Gruppe: „Ueber die Entwickelung der neueren deutschen Kunst", in Büchner's deutschem Taschenbuch auf 1837, S. 63 ff.

Digitized by Google

Richtung verfolgte. Er wusste die Köpfe alter Männer und Frauen mit einer unübertrefflichen Naturwahrheit und mit einer fast mikroskopischen, obgleich nicht gerade ängstlichen Genauigkeit auszuführen. Diese Bilder (die in den Gallerieen nicht selten gefunden werden), erscheinen wie unmittelbare Spiegel des Lebens, aber es fehlt ihnen dafür alle tiefere Poesie, welche das körperliche Leben als den Ausdruck des geistigen darstellt. — Chr. W. E. Dietrich (1712—74) zeich- 4.
nete sich als ein geistvoller Nachahmer verschiedener Manieren älterer Meister, vornehmlich der des Rembrandt, aus und hat im Einzelnen Treffliches in dieser Weise geleistet. — Joh.
Heinrich Tischbein d. ä. (1722—89), in der Schule des 5.
Ch. Vanloo zu Paris gebildet, gehört den besseren Nachfolgern der französischen Schule jener Zeit an. Eines seiner Hauptwerke ist die grosse Composition der Hermannschlacht im fürstlichen Schlosse zu Pyrmont. — Ebenso Chr. Bernhard
Rode (1725—97), Schüler von Pesne und Ch. Vanloo; seine 6.
zahlreichen, in Berlin vorhandenen Arbeiten lassen einen Künstler von lebhafter Phantasie, der aber von mannigfach manierirtem und conventionellem Wesen nicht frei ist, erkennen.

§. 101. Als ein Zeitgenoss der ebengenannten jedoch ging aus Deutschland der Mann hervor, welcher den Keim gepflanzt hat, aus dem eine neue Blüthe der Kunst sich entfalten sollte. Dies ist Johann Winckelmann (1717—68). 1.
Ohne ein selbstschaffender Künstler zu sein, wusste er das Wesen der Kunst in seinen geheimsten Tiefen zu ergründen; er nahm den Schleier hinweg, welcher die Grösse und Erhabenheit der Musterwerke des classischen Alterthums bisher umhüllt zu haben schien; er leitete ein gedankenvolles Studium der Antike ein, welches den Geschmack wiederum zu reinigen und den Sinn zu läutern im Stande war; und wenn seine archäologischen Bemühungen, nach dem gegenwärtigen Stande der Wissenschaft, im Einzelnen auch mannigfacher Erweiterungen und Berichtigungen bedürftig sind, so werden doch seine von prophetischer Begeisterung erfüllten Worte, die un-

Digitized by Google

sern Augen das innerste Heiligthum der Schönheit erschlossen haben, noch bis in die fernsten Jahrhunderte hinübertönen.

2. Winckelmann lebte in freundschaftlicher Beziehung zu den vorzüglichsten deutschen Künstlern seiner Zeit, und das Wechselverhältniss zwischen ihnen leitete die Begründung eines reineren Styles in der Malerei ein, wenn es freilich auch erst einer zweiten Generation vorbehalten blieb, die Lehren des hohen Meisters für die lebendige Ausübung der Kunst zu verwirklichen. Gleichzeitig mit jenen erwachte auch ein, zum Theil mehr unabhängiges naturalistisches Streben, eine freiere Beobachtung der Formen des Lebens, die nicht minder von günstiger Einwirkung auf die Entwickelung der Kunst war. Winckelmann's höhere Bildung, ehe er nach Italien ging, gehört Dresden an, welcher Ort damals den Vorrang in den künstlerischen Angelegenheiten Deutschlands behauptete und zu dem auch die bedeutendsten seiner Zeitgenossen (wie der schon genannte Dietrich) verschiedentlich in näherer Beziehung standen. Unter diesen sind vornehmlich noch die folgenden anzuführen.

3. Adam Fr. Oeser (1717—99), ein Künstler, der zwar nicht durch tiefe Energie und innerlich bedeutsame Darstellung ausgezeichnet ist, der aber, als ein abgesagter Feind des manierirten Geschmackes seiner Zeit, für eine edlere Behandlung der Kunst mannigfach durch Lehre und Beispiel gewirkt hat. Leipzig, wo er sich die grössere Zeit seines Lebens hindurch aufhielt, besitzt verschiedene Werke seiner Hand, unter
4. denen besonders die Gemälde in der Nikolai-Kirche anzuführen sind.

5. Anton Raphael Mengs (1728—79). Die Bildungsgeschichte dieses Künstlers unterscheidet sich auffallend von der seiner Zeitgenossen; unter der Zucht eines tyrannisch strengen Vaters ward er von dem manierirten Wesen älterer Meister seiner Zeit fern gehalten, und in Rom, wohin er früh-

---

§. 101, 5. Bianconi: *Elogio storico del Cav. A. R. Mengs.* — Cav. d'Azara: *Opere di Mengs* (Einleitung) u. a. m.

Digitized by Google

zeitig geführt wurde, einzig auf das genauste Studium der
grossen Maler des sechzehnten Jahrhunderts, besonders Ra-
phael's, und der Antike hingewiesen. Ein strenges Studium
schöner Formen ist somit der Grundzug seiner Kunst; und
wenn seinen Werken auch die freie, lebendige Originalität des
Genies fehlt, wenn sie gegenwärtig auch den Beschauer kalt
lassen, so ist jenes Streben doch als ein wichtiger und ein-
flussreicher Punkt in der Entwickelung der neusten Kunst sehr
anzuerkennen. Dies um so mehr, als ihm ein weites Feld
rastloser Wirksamkeit in Deutschland, Italien und Spanien er-
öffnet war. Uebrigens war er ein Eklektiker, der die Schön-
heiten der Antike, des Raphael, Titian und Coreggio in Eins
zu verschmelzen suchte, — ein Vorsatz, dessen Unausführbar-
keit hier nicht aufs Neue herausgestellt zu werden braucht,
und der schon an sich mehr das Schulmässige seines Strebens
als geistreiche Originalität bekundet. In Deutschland findet 6.
sich in den Gallerieen von Berlin, Wien, Dresden, Bedeu-
tendes von seiner Hand; in Dresden ist vornehmlich sein gros-
ses Altarblatt der Himmelfahrt Mariä in der katholischen Kirche 7.
anzuführen. Rom besitzt von ihm mehrere gerühmte, al Fresco
ausgeführte Deckengemälde: in der Kirche S. Eusebio, in der 8.
Villa Albani (den Parnass darstellend) und in einem Zimmer 9. 10.
der vatikanischen Bibliothek (Camera de' Papiri); ebenso Spa- 11.
nien, wo sich eine grosse Anzahl seiner Werke befindet. —
Mengs hat zugleich verschiedene theoretische Schriften über 12.
die Kunst verfasst und durch diese, wenn auch die Ansichten
der neueren Zeit mit ihnen nicht mehr in allen Punkten über-
einstimmen, ebenfalls zu einer edleren Entwickelung der Kunst
wesentlich beigetragen.

Neben Mengs ist zunächst Angelika Kauffmann (1742 13.
— 1808) zu nennen, deren Werke sich, wenn auch nicht
durch Kraft und Tiefe, so doch durch eine eigne Heiterkeit
und Gefälligkeit in Form, Farbe und Behandlung auszeichnen.

Anton Graff aus der Schweiz (1736—1813) ist als 14.
ein vorzüglicher Portraitmaler zu nennen, der die Natur mit
grosser Schönheit und häufig in anziehender Naivetät aufzu-

Digitized by Google

fassen wusste. Besonders sind seine männlichen Bildnisse sehr ausgezeichnet.

15. Das oben angeführte naturalistische Element in der Kunst dieser Zeit tritt besonders entschieden in der Landschaft hervor. Die conventionelle Behandlungsweise wird mehr und mehr verlassen und im Gegensatz gegen dieselbe ein getreues, wenn auch nicht selten prosaisches Anschliessen an die speciellen Erscheinungen der Natur erstrebt. Unter denjenigen Künstlern, welche sich die deutsche Natur zu ihrem Vorbilde
16. wählten, ist besonders Joh. Fr. Pascha Weitsch (1723—1803) zu nennen, dessen Eichwälder sich eines vorzüglichen Ruhmes erfreuen. Unter den Darstellern italienischer Na-
17. tur steht Jac. Philipp Hackert (1737 — 1807) voran. Die ausgedehnte Wirksamkeit dieses Künstlers war vom entschiedensten Einfluss auf die Ausbildung der landschaftlichen Kunst; seine Gemälde und Sepiazeichnungen (deren Fernen insgemein von grosser Trefflichkeit sind) finden sich über alle
18. Sammlungen verbreitet. — Unter andern Landschaftern der Zeit mag hier noch der treffliche Ferdinand Kobell angeführt werden.

Das Fach des Genre repräsentirt, in eigenthümlicher
19. Trefflichkeit, Daniel Nic. Chodowiecky (1726—1801). Als Maler wenig gekannt, verdankt dieser Künstler die Ausbreitung seines Ruhmes vornehmlich den kleinen Radirungen, womit er die literarischen Erzeugnisse seiner Zeit in einer unübersehlichen Anzahl geschmückt hat. Die liebenswürdigste Naivetät und eine freie, geistreich charakteristische Darstellung geben der Mehrzahl dieser Arbeiten ein sehr anziehendes Gepräge; viele sind freilich auch als Fabrikwaare zu betrachten.

1 §. 102. Wir haben im Obigen (§. 90) den grossartigen Umschwung kennen gelernt, welchen die französische Malerei

---

§. 101, 17. Goethe: Philipp Hackert. Biographische Skizze. Tübingen, 1811. (In Goethe's Werken, Bd. 37.)

Digitized by Google

gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts nahm, die energische Wiederaufnahme des Geistes der Antike, die streng affektvolle Behandlung classischer Gegenstände. Auch unter den deutschen Künstlern erwachte, und gewiss nicht ganz ohne die Einwirkung französischer Leistungen, um dieselbe Zeit ein ähnliches, bedeutsames Streben. Zwar waren den Deutschen nicht die Mittel zu einer gleichen Ausbreitung geboten, die Werke, die sie lieferten, sind leichter zu messen und zu zählen; aber dafür blieben sie auch vor den einseitigen Ausartungen des David'schen Styles geschützt und vermochten es, wenn auch ohne den glänzenden Preis ihrer Nebenbuhler, eine ungleich reinere und tiefer eingreifende Umgestaltung hervor zu bringen. Der Geist Winckelmann's, der auf seine nächsten Zeitgenossen nur in allgemeineren Beziehungen eingewirkt hatte, war in ihnen zur schöpferischen Kraft verkörpert worden; er führte ihre Hand zur Darstellung einer reinen, lebenvollen Schönheit.

An der Spitze dieser jüngeren Nachfolger Winckelmann's steht Asmus Jacob Carstens (1754—1798). Widerwärtige 2.
Umstände hatten die künstlerische Ausbildung seines Talentes lange verkümmert, und vornehmlich erst die letzten Jahre seines kurzen Lebens, da er sich in Rom aufhielt und ein genaueres Studium der Antike sowie der Werke Raphael's und Michelangelo's zu unternehmen im Stande war, sahen die trefflichen Blätter entstehen, welche sich seitdem einer so grossen Werthschätzung erfreuen. Es sind zumeist nur Aquarellmalereien oder Zeichnungen; zur Ausführung grösserer Arbeiten begünstigten ihn weder äussere Verhältnisse, noch hatte er sich, wie es scheint, in Folge seiner nicht zureichenden technischen Ausbildung das nöthige Geschick dazu erworben. Wohl aber spricht sich in diesen, der Dimension nach so wenig bedeutenden Werken eine edle classische Einfalt, eine hohe Ruhe der Seele, ein ernster Sinn für die Schönheit menschlicher Formen, so wie ein reges, individuelles Leben aus. Sie

---

§. 102, 2. Fernow: Das Leben Carstens.

Digitized by Google

sind frei von allem Haschen nach Effekt, von aller theatrali-
schen Manier, aller Prätention des Vortrages; ein reines, ge-
mässigtes männliches Gefühl, eine vollkommene Unbefangenheit
der Existenz ist durchweg in ihnen ausgesprochen, wenn sie
auch der Ausführung nach mehr oder minder etwas Skizzen-
haftes, d. h. mehr oder minder den Anschein eines Entwurfes
als einer bis in das einzelne Detail empfundenen Ausführung
3. haben. Die Akademie zu Berlin und das Museum von Wei-
4. mar besitzen die Mehrzahl dieser Arbeiten; die Reihenfolge sei-
ner trefflichen Zeichnungen zur Geschichte der Argonauten
ist durch den Kupferstich bekannt. — Carstens war ein er-
klärter Feind des akademischen Lehrunterrichts, der im acht-
zehnten Jahrhundert die Künstler in einer Art pädagogischen
Zwanges zu halten bemüht war. Auch in dieser Beziehung
hat sein Beispiel auf die nachfolgende Generation für eine
selbständig eigenthümliche Entwickelung wesentlich eingewirkt.

Nach Carstens sind zunächst vornehmlich einige jüngere
Künstler (aus dem Würtembergischen) anzuführen, auf deren
eigenthümliche Ausbildung er von grösstem Einflusse gewesen
5. ist: Eberhard von Wächter (geb. 1762), leider, ähnlich
wie Carstens, nicht früh genug zur Erwerbung der techni-
schen Hülfsmittel angeleitet und demnach ebenso mehr in der
Grossartigkeit und innerlichen Bedeutsamkeit der Conception,
als in technischer Vollendung, zugleich aber auch durch ein
feineres Gefühl für die Verhältnisse des Colorits ausgezeich-
6. net. Sein Hauptwerk: Hiob, der mit seinen Freunden trauert,
ist neuerlichst für die Sammlung der Kunstschule in Stuttgart
7. erworben. — Gottlieb Schick (1779—1818). Was den
beiden ebengenannten mangelte, technische Meisterschaft und
vollendete Ausführung, war diesem Künstler in schönem Maasse
zu Theil geworden. Seine Gemälde, wie das Opfer Noah's,
8. Apoll unter den Hirten (letzteres im königl. Schloss zu Stutt-

---

§. 102, 4. *Les Argonautes selon Pindare, Orphée et Apollonius de Rhodes en 24 planches, inv. et dess. par* A. J. Carstens *et grav. par* J. Koch. *Rome* 1799.

Digitized by Google

gart) u. a. tragen den Stempel der edelsten Schönheit und in-
nigsten Lauterkeit des Gefühles; ein melodischer Rhythmus,
wie er nur den Meistern des sechzehnten Jahrhunderts eigen
war, ist über seine einzelnen Gestalten ebenso, wie über de-
ren Zusammenhang im grösseren Ganzen ausgegossen. Er
war zur höchsten Meisterschaft befähigt; aber das Verhängniss
rief ihn zu früh für die deutsche Kunst von seiner schönen
Laufbahn ab. — Neben ihm ist insbesondre noch Ferdinand 9.
Hartmann zu erwähnen.

Joseph Koch aus Tyrol (geb. 1770) gehört ebenfalls 10.
zu Carstens' vorzüglichsten Nachfolgern. Tüchtig und kräf-
tig, im Technischen wohl erfahren und voll ernsten Geistes
hat dieser Künstler mehrfach bedeutend eingewirkt. Seine
Compositionen nach Dante zeugen von einer eigenthümlich gross-
artigen Phantasie. Seine landschaftlichen Darstellungen haben
diesen Zweig der Kunst wiederum in poetischer Weise erfasst
und aufs Neue eine heroische Landschaft (ähnlich wie jene
des siebzehnten Jahrhunderts) begründet, in der ein bedeutsa-
mes plastisches Element vorherrscht, wennschon die Färbung
nicht immer ansprechend erscheint. — Franz Catel (geb. 11.
1778) hat hiemit das mehr belebende Element der Farbenwir-
kung in Licht und Luft verbunden.

Neben Carstens sind endlich noch einige andre Künstler
anzuführen. Von grosser Einwirkung war neben ihm beson-
ders Joh. Heinrich Wilhelm Tischbein d. j. (Neffe des 12.
oben §. 100, 5. genannten Künstlers, 1751 — 1829), theils
durch seine verschiedenen Werke nach antiken Vasengemäl-
den, theils durch eigene treffliche Arbeiten, welche Gegen-
stände der classischen Mythe behandelten. Die grösste An- 13.
zahl derselben befindet sich im herzogl. Schlosse zu Olden-
burg. Ebendort ist die reiche Folge seiner sinnvollen idylli-
schen Darstellungen, die zu den vorzüglichsten Werken sei-
ner Hand gehören, vorhanden. Früher hatte Tischbein, und
nicht ohne Glück, Scenen der Geschichte des Mittelalters dar-
gestellt, unter denen besonders sein Bild des Conradin, dem 14.
das Todesurtheil angekündigt wird (gegenwärtig im fürstl.

Digitized by Google

Schlosse zu Pyrmont) grosse Aufmerksamkeit erwarb. Auch in der Darstellung von Thieren war er höchst ausgezeichnet, — überhaupt, bei vorherrschender Neigung zum classischen Alterthum, der unmittelbaren Auffassung des Lebens mit Neigung zugewandt und demnach die Vorzüge eines kräftigen Colorits mit seinen übrigen Leistungen verbindend. — Fr. H.
15. Füger (1751—1818), in Oeser's Schule gebildet, gehört ebenfalls in die Reihe von Carstens' Mitstrebenden, wenngleich sein Talent der Bedeutsamkeit der Genannten nicht gleich kömmt, er auch im Einzelnen eine Hinneigung zum Style der David'-
16. schen Schule verräth. — Aehnlich Gerhard von Kügelchen (1772—1820), indess durch ein lebhaftes, schönes Co-
17. lorit ausgezeichnet. — Sodann Friedrich Georg Weitsch (1758—1828), Sohn des oben Genannten (§. 101, 16), der jedoch, in historischen Compositionen minder glücklich, sich der Richtung seines Vaters gemäss mehr einer unabhängigen, aber höchst kraftvollen Nachbildung der Erscheinungen des Lebens zuwandte. In Portraitbildern, und ebenso in Landschaften hat er sehr Meisterhaftes und Gediegenes geleistet.

1. §. 103. Reinheit und Adel des Styles, energische Auffassung des Lebens waren somit die Ergebnisse, welche die deutschen Maler um den Schluss des achtzehnten und den Beginn des neunzehnten Jahrhunderts für die neue Entwickelung der Kunst wiederum erworben hatten. Aber die Zeit war mit diesen Resultaten noch nicht zufrieden; eine zweite Revolution des Geschmackes sollte der Kunst noch einen neuen Umschwung geben.

2. Das Mittelalter, lange missgeachtet und verkannt, war aufs

---

§. 103. Ausser verschiedenen Aufsätzen in Zeitschriften u. a. O., welche die in §. 103. berührten Entwickelungsmomente der deutschen Kunst behandeln, ist besonders wichtig: „Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunktes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. Von einem deutschen Künstler in Rom. Heidelberg und Speier, 1820."

Digitized by Google

Neue in seiner romantischen Pracht nnd tiefsinnigen Schönheit emporgetaucht. Die Dichtungen des dreizehnten Jahrhunderts wurden aus Staub und Moder hervorgezogen, gelesen, neu gedruckt und bewundert; eine neue romantische Dichterschule, die trefflichsten Talente in sich zählend, war mit Erfolg aufgetreten; die gothische Baukunst, eigenthümliche Schönheiten mit Consequenz in sich entfaltend, hatte die absolute Vollkommenheit der classischen Architektur wankend gemacht; die Malereien der Meister der früheren Vorzeit wurden mit Liebe und Sorgfalt gesammelt und wiederholter Betrachtung freigestellt. Man erkannte, dass in alledem ein Element geistiger Reinheit und Unschuld, eine Tiefe des Gemüthslebens, eine Frömmigkeit des Gefühles enthalten war, welche man bis dahin nicht gekannt, in der neueren Kunst nicht ausgesprochen gefunden hatte. Aeussere Umstände kamen hinzu, dieser Richtung auf die inneren Elemente der Kunst noch einen grösseren Nachdruck zu geben; es war die Zeit der Knechtschaft unter französischen Waffen, in der man im Gebiete des Geistes diejenige Freiheit zu suchen genöthigt ward, deren man nach aussen entbehrte, in der man sich an dem Glanze der Vorzeit wieder aufzurichten strebte und aus der geistigen Tiefe derselben Kraft und Stärke zum Widerstande in sich aufnahm.

So konnte es nicht fehlen, dass auch die schaffende Kunst 3.
selbst wiederum auf die Vorbilder des Mittelalters einzugehen bemüht war, dass sie die gemüthlichen Beziehungen desselben für die eigne Ausübung zu gewinnen strebte und, mit theilweiser Verläugnung andrer Vorzüge, mehr auf Darstellung des Seelenlebens ausging. Vornehmlich war es ein Kreis jün- 4.
gerer Künstler, der, nachdem schon mehrere derselben in Wien in gemeinschaftlichen Interessen gearbeitet hatten, sich in Rom zusammenfand und dort in treuer Verbrüderung wirksam war: Overbeck, Cornelius, Ph. Veit, W. Schadow, J. Schnorr, Pforr (zu früh für sein bedeutendes Talent durch den Tod entrissen), die Brüder Olivier, in ähnlichem Sinne, wie jene für Historienmalerei, für das Fach der Landschaft wirkend, ebenso C. Fohr (leider auch sehr jung

verstorben), und viele andre. Das mehr oder minder ausgezeichnete Talent dieser Künstler erregte, ebenso wie ihre eigenthümliche Richtung, bedeutendere Aufmerksamkeit und bald wurden ihnen einige grossartige Arbeiten zur schönsten Entwickelung ihrer Kräfte zu Theil. Der preuss. Generalconsul Bartholdi liess durch die vier ersten der genannten Künstler
5. Freskobilder aus der Geschichte des Joseph in seiner, auf Trinità de' monti zu Rom gelegenen Villa ausführen; andre
6. Fresken wurden in der Villa des Marchese Massimi nach den Dichtungen des Dante, Ariost und Tasso gemalt; einige die-
7. ser Künstler erhielten in einem neuen Theil des vatikanischen Museums Arbeit.

8. Auch im Norden, diesseit der Alpen, fehlte es nicht an verwandten Bestrebungen, unter denen namentlich Kolbe's romantisch mittelalterliche Scenen und Friedrich's sinnvolle landschaftliche Compositionen anzuführen sein dürften.

1. §. 104. Die vorzüglichsten der genannten Künstler liessen es sich zwar mit Entschiedenheit angelegen sein, über dem Studium älterer Meister zugleich die Vollendung der äusseren Form nicht zu vernachlässigen; doch waren sie nicht überall im Stande, allen äusseren Bedingnissen einer freien Kunst zu genügen; und was bei ihnen mehr oder minder als einseitige Auffassungsweise hervortrat, musste natürlich (wie es zu allen Zeiten der Fall gewesen ist) bei der grossen Schaar ihrer Nachtreter mancherlei verwunderliche Erscheinungen zu Tage fördern. Es konnte somit nicht fehlen, dass ihnen, trotz vielfachen enthusiastischen Beifalls, auch eine ziemlich entschiedene Opposition, namentlich von Seiten der älteren Meister und Kunstfreunde, entgegentrat; um nur Ein Beispiel derselben anzuführen, mag hier auf die bekannten missbilligenden Aeusserungen Goethe's hingedeutet werden. Die Resultate jener bedeutsamen vorangegangenen Bestrebungen schienen wiederum verloren, die Kunst wiederum in eine willkührliche Manier ausgeartet. Aber der Erfolg hat gelehrt, dass diese Aufnahme mittelalterlicher Kunstweise nur eine vorübergehende

Digitized by Google

Krisis war, nur ein einzelnes Entwickelungsmoment, welches in der That wesentliche Fördernisse hervorgebracht hat. Innerlich gekräftigt, die geheimeren Tiefen des Geistes erschlossen, vermochte man mit erneuter Begeisterung das Wesen vollendeter Schönheit ins Auge zu fassen, der Gestaltung desselben mit erneuter Bedeutsamkeit nachzuringen. Günstige äussere Umstände kamen hinzu, die selbständige Entwickelung der genannten Künstler in erfreulichster Weise zu fördern.

Overbeck ist in Rom geblieben und hat, fast der ein- 2.
zige, mit Entschiedenheit an dem damals erwählten Princip festgehalten. Aber er hat mit der alterthümlich schlichten Darstellungsweise, mit dem Ausdrucke tiefster Frömmigkeit, eine solche Anmuth und Holdseligkeit in der Bildung der Gestalten zu entwickeln gewusst, dass der Mehrzahl seiner Werke die innigste Anerkennung nicht fehlen kann. — Aehnlich, obgleich freier von der alterthümlichen Richtung, steht Philipp 3.
Veit in bedeutsamer Wirksamkeit als Direktor der Kunstschule zu Frankfurt am Main.

Peter von Cornelius wurde durch den König Ludwig 4.
von Baiern zur Ausführung der ausgedehntesten Arbeiten berufen. Seine grossartig energischen Darstellungen des classischen Alterthums in der Glyptothek zu München, seine Cartons zu den Fresken der neuerbauten Ludwigskirche u. a. sind allgemein bekannt. — Neben ihm stehen, in milderer Weichheit, Julius Schnorr, Heinrich Hess, die Olivier u. 5.
a. m. Die künstlerischen Unternehmungen des Königes von Baiern, von einer Ausbreitung, welche das Erstaunen und die Bewunderung der Zeitgenossen erregt, sind die Ursache, dass sich um diese Meister eine überaus zahlreiche Schule jüngerer Künstler versammelt hat. Strenge des Styles, kraftvolle Ausbildung der Form, dramatische Entwickelung der Handlung dürften, — wie es durch die Eigenthümlichkeiten der Meister, durch die besonderen Aufgaben und durch die Technik der Freskomalerei begründet ist, — als die hervorstechendsten Züge dieser Schule zu bezeichnen sein. Einzelne 6.
dieser jüngeren Künstler stehen ebenfalls bereits in selbständi-

ger Meisterschaft da, wie z. B. K. Hermann und vor Allen Wilhelm Kaulbach, in dessen Werken eben so grossartiger Styl, wie tiefe Charakteristik und lauterstes Ebenmaass sichtbar werden. — Die Fächer der Genremalerei und der Landschaft haben sich in München nicht ohne Einfluss dieser besonderen Richtung ausgebildet; namentlich geben Rottmann's landschaftliche Fresken (in den Arkaden des Hofgartens zu München) höchst meisterliche Beispiele einer grossartig stylistischen Auffassung und Behandlung. Peter Hess ist, unter den Münchner Genremalern, als einer der vorzüglichsten Künstler dieser Gattung zu bezeichnen.

7. Wilhelm Schadow, auf das zartere Element der Farbe und den Ausdruck innerlichen Gefühles gerichtet, hat als Direktor der Akademie von Düsseldorf eine Schule um sich versammelt, in welcher wiederum neue Entwickelungsmomente hervorgetreten sind. Es hat sich hier, — vielleicht nicht ohne Einfluss des nahe gelegenen Hollands, — ein eigenthümlicher Naturalismus hervorgebildet, eine feine Beobachtungsgabe der Erscheinungen des Lebens, zugleich eine Freiheit individueller Auffassungsweise, welche bereits die verschiedensten Meister-
8. werke haben entstehen lassen. Lessing's Werke vornehmlich in ihrer tief ergreifenden leidenschaftvollen Stimmung, Hildebrandt's Darstellungen des Lebens in seiner schönsten Kraft, der feierliche Ernst und die Milde in Bendemann's Gestalten, Hübner's anmuthvoll durchgebildeter Styl, Sohn's Schmelz in der Carnation sind zu bekannt, als dass es hier mehr als der flüchtigsten Andeutung bedürfte. Neben ihnen ringen andre, in eifrigstem Streben, der Meisterschaft entgegen. Scenen des romantischen Mittelalters sind es vornehmlich, die der Historienmalerei den Stoff der Darstellung bieten. Aber auch das Genre erfreut sich in Düsseldorf mannigfacher Behandlung, und namentlich hat es in einigen Werken von A. Schrödter eine Tiefe des Humores entwickelt, wie vielleicht früher nie. Mehr noch wird das Fach der Landschaft im bedeutendsten Maasse cultivirt; auch hier hat Lessing's Darstellungsweise, welche der leblosen Natur eine wunderbar eindringliche Sprache verleiht, die Richtung angegeben,

Digitized by Google

mit der sich zugleich die entschiedenste lokale Wahrheit verbindet. Ebenso fehlt es nicht an Stillleben verschiedener Art, unter denen Preyer's reizvolle Bildchen den Vergleich mit den besten Holländern aushalten.

In Berlin hat sich nicht eine Schule von vorherrschender Eigenthümlichkeit herausgebildet; doch stehen auch hier verschiedene Meister als die Mittelpunkte sehr beachtungswerther
Leistungen da: Wilhelm Wach, dessen Bildung ebenfalls in 9.
die Zeit jenes neueren Aufschwunges gehört und der sich, wenn ich so sagen darf, in einer eigenthümlichen, dekorativ-stylistischen Weise (wie z. B. seine Musen am Plafond des
Schauspielhauses zu Berlin gehalten sind) mit glücklichstem 10.
Erfolge bewegt. — Carl Begas, von eigenthümlicher Zartheit der Carnation und tief poetischem Sinne, womit sich jedoch zuweilen (wie in seiner Darstellung Heinrich's IV. zu Canossa) ebenfalls das Element grossartiger Stylistik verbindet; beide, besonders Wach, durch die Bildung trefflicher Schüler, wie Daege, Steinbrück, Siebert (früh verstorben), — Holbein (Sch. von Begas) u. a. m., die wiederum in freier Eigenthümlichkeit dastehen, ausgezeichnet. — Verschiedene
Landschafts- und Seemaler, wie Schirmer, Bönisch, Krause 11.
u. a.; Genremaler, wie E. Meyerheim, der die gemüthlichen Beziehungen des Lebens in liebenswürdigster Vollendung darzustellen weiss, u. s. w. — Sucht man etwas Gemeinsames bei den Berliner Künstlern, so möchte es wohl bei der Mehrzahl derselben in jenem, dem Dekorativen sich annähernden Elemente der Stylistik zu finden sein. Vielleicht, dass hierauf
die Nähe Schinkel's nicht ohne namhafte Einwirkung geblie- 12.
ben ist, eines Meisters, der, von der Architektur ausgehend, und für geschmackvolle Formenbildung in allen untergeordneten Zweigen der Kunst thätig, zugleich selbstschaffend in die bildende Kunst einzugreifen ermächtigt ist. Seine geistreichen Landschaften, vornehmlich aber die ebenso anmuthvollen wie tiefsinnigen historischen Compositionen, welche er zur Ausschmückung der Vorhalle des Berliner Museums entworfen hat und die zu den edelsten Erzeugnissen der neueren

Digitized by Google

Kunst gehören, tragen durchweg den Stempel dieser grossartig dekorativen Darstellungsweise.

13. Auch an anderen Orten Deutschland's sind mannigfach vorzügliche Künstler thätig.

Zweiter Abschnitt.

Allgemeine Bemerkungen über die gegenwärtigen Verhältnisse der Kunst zum Leben.

1. §. 105. Ein neuer Lebensdrang hat sich im Bereiche der Kunst geltend gemacht, ein neues Interesse ist für die Aufnahme ihrer Werke erweckt worden. Es scheint, als ob sich unsere Zeit wiederum einem der Höhenpunkte, deren die Kunstgeschichte so wenige zählt, anzunähern im Begriff stehe. Möge es dem Verfasser verstattet sein, noch einige Augenblicke, ehe er von dem Leser Abschied nimmt, bei dieser wichtigen Erscheinung zu verweilen, das gegenwärtige Verhältniss der Kunst zum Leben in eine nähere Betrachtung zu ziehen und die Hoffnungen oder die Wünsche, welche für eine engere Ausbildung dieses Verhältnisses vielleicht noch hervortreten dürften, auszusprechen. Der Verfasser beschränkt sich hiebei vornehmlich auf die Kreise des deutschen Vaterlandes, obgleich manche der folgenden Bemerkungen ebenso auch auf die Nachbarländer anzuwenden sein dürften. —

2. Das einzelne vollendete Werk der Kunst hat in sich selbst Beginn und Beschluss, Grund und Zweck. Seine Heimath ist die freie Region des Geistes; es ist nicht mit unumgänglicher Nothwendigkeit bedingt, dass äussere Umstände ihm fördernd, aufnehmend entgegentreten. Es ist denkbar, dass es wie ein wunderbares Phänomen in einer dunklen Nacht emporsteige und dass es keine Geister vorfinde, in denen es Licht anzünden könne: die Kunstgeschichte ist wenigstens nicht ganz von

Digitized by Google

Beispielen einer solchen Erscheinung entblösst. — Handelt es sich aber um eine allgemeine Blüthe der Kunst, so muss eben auf jene äusseren Verhältnisse wesentlich Rücksicht genommen werden. Nur das Wechselverhältniss, in welchem Kunst und Leben zu einander stehen, bringt jenen Sinn hervor, welcher die Erzeugnisse der Kunst mit Liebe aufnimmt und ihrem weiteren Gedeihen, ihrer weiteren Ausbreitung einen ernährenden Boden zubereitet. In dem Volke selbst muss ein künstlerischer Sinn vorhanden sein, wenn die Kunst in ihm heimisch werden und nicht als ein exotisches Gewächs, als eine Treibhauspflanze dastehen soll. Durch alle Kreise der Gesellschaft muss das Gefühl, die Ueberzeugung verbreitet sein, dass die Kunst zu den wesentlichen Interessen des Lebens gehöre, dass ohne sie das irdische Dasein nicht seiner Vollendung entgegenzuführen sei. Ohne das allgemeine Bedürfniss nach einer künstlerischen Gestaltung des Lebens ist eine vollendete Blüthe der Kunst nicht denkbar.

Fragen wir nun, wo diese künstlerische Gestaltung des 3.
Lebens zur Erscheinung kommen müsse, so ist die einfache Antwort: Ueberall eben, wo die Thätigkeit des Lebens in einer körperlichen, dem Sinne fassbaren Form hervortritt. Wenn der Form das Gepräge des Geistes gegeben wird, wenn sie nicht bei den rohen, materiellen Bedingnissen verweilt oder sich nicht einer willkührlichen, gesetzlosen Laune fügt, so zeigt sie das Vorhandensein der Kunst. Wenn in der Bildung der Formen ein innerer, lebendiger Trieb, ein klares Gesetz, ein harmonisches Verhältniss sichtbar wird, so ist dies die Andeutung künstlerischen Sinnes, künstlerischer Thätigkeit. Denn die Kunst hat überall den Zweck, das Bedürfniss, das niedere wie das hohe, zu reinigen, zu veredeln und zu begeistigen.

Aber die Einwirkung der Kunst zeigt sich verschieden, 4.
je nach den verschiedenen Stufen des Bedürfnisses; es sind deren vornehmlich drei zu unterscheiden. Die niedrigste Stufe hat es nur mit dem gemeinen Bedürfniss, welches die körperliche Existenz des Menschen, die äussere Gemächlichkeit des

Digitized by Google

Lebens hervorruft, zu thun; bei der zweiten kömmt es auf Schmuck, Zierde, Verschönerung der Umgebungen an; die dritte bezieht sich auf diejenigen Punkte, an welche sich die geistigen Interessen des Lebens knüpfen, auf diejenigen Stätten, welche einer heiligen Erinnerung, einer innerlichen Sammlung des Gemüthes gewidmet sind, auf die Errichtung von Monumenten. Bei allen dreien ist, sofern es sich um eine allgemeine Blüthe der Kunst handelt, die künstlerische Durchdringung gleich wichtig. Bei der Gründung von Monumenten scheint eine solche am unmittelbarsten gegeben, sofern diese eben wesentlich eine geistige Bedeutung haben und das Gepräge derselben in ihrer äusseren Form zur Schau tragen müssen; aber diese geistige Bedeutung kann ihnen (wie es auf niederen Stufen der Kultur insgemein gefunden wird), statt durch jene Bildung der Form, welche Gehalt und Erscheinung untrennbar vereint, auch durch einen äusserlich willkührlichen Act, durch die Hinzufügung von Symbolen, in die der menschliche Witz eine solche Bedeutung erst hineingetragen, zuertheilt werden. Bei der blossen Ausschmückung der Umgebungen des Menschen liegt es schon näher, auf andre Umstände als die künstlerische Gestaltung derselben Rücksicht zu nehmen: kostbare Stoffe, glänzender Schimmer, phantastische Dekoration ersetzen hier, bei rohen Zuständen der menschlichen Gesellschaft (ebenso aber auch bei denen einer ausgearteten Kultur), diejenigen Motive, welche ein Spiegelbild des geistigen Lebens sein sollen. Bei dem Geräth und Gerüst des gemeinen Bedürfnisses endlich scheint der Einfluss des künstlerischen Sinnes am Fernsten zu liegen und erst auf besonderer Höhe der Kultur hereinzutreten.

5. Dies letztere ist wohl wahr; aber gerade die Rücksicht auf dies Verhältniss ist für die gegenwärtige Betrachtung zunächst am Wichtigsten. Denn erst da, wo das Auge auch in den Dingen des täglichen Verkehrs, auch in dem, wovon es stündlich umgeben ist, eine schöne Form, einen lebendigen, harmonischen Organismus der Gestalt zu sehen verlangt, wird ein künstlerischer Sinn in seiner allgemeinsten Ausdehnung

Digitized by Google

ersichtlich. Dies Verhältniss bestimmt die Breite des vorhandenen Kunstvermögens: — die Ausbildung der monumentalen Kunst, in welcher es sich um den erhabensten Inhalt handelt, lässt dessen Tiefe erkennen. Diejenige Richtung der Kunst, welche es mehr nur mit der Ausschmückung des Lebens zu thun hat, steht zwischen beiden in der Mitte; sie nimmt Theil an beiden, aber ihr Vorhandensein gewährt noch keinen so charakteristischen Maafsstab wie jene.

Wenden wir uns von diesen allgemeinen Beobachtungen 6.
nunmehr zu einem Ueberblick des gegenwärtigen Standes der Kunst-Interessen, so ist es zunächst in die Augen fallend, dass der Sinn für die letztangeführte Richtung, für künstlerische Ausschmückung der Räume, in grossem Maasse verbreitet ist. Immer zwar noch nicht so, dass er als vorherrschend und durchgreifend zu betrachten wäre, dass nicht etwa prachtvolle Tapeten, kostbare Spiegelgläser und ähnlicher Luxus häufig den Werken der Kunst vorgezogen würden; doch ist es unbestreitbar, dass die neuste Zeit einen ausserordentlichen Reichthum kleinerer, für den Privatbesitz geeigneter Werke, namentlich kleinerer Staffelei-Gemälde, hervorgebracht hat, und dass gleichwohl dieser Reichthum kaum zu dem lebhaften Begehren der Liebhaber im Verhältniss steht. Solcher Gestalt ist viel Treffliches und Förderndes ins Leben eingedrungen; Darstellungen des Lebens und der Natur, künstlerisch gestaltet und zu einem bestimmten Eindruck auf das Gemüth des Beschauers durchgebildet, — Situationen, in denen die Poesie des Lebens siegreich die Schranken der gemeinen Existenz durchbricht oder in denen das Kümmerliche der letztern durch komische Auffassung bloss gestellt wird, sind in grosser Anzahl verbreitet worden. Die nachbildenden Künste haben es sich angelegen sein lassen, einer solchen Verbreitung im ausgedehntesten Maasse in die Hände zu arbeiten, und namentlich ist in diesem Belange die Erfindung der Lithographie, in ihrer grösseren Popularität, als eine sehr wichtige Erscheinung hervorzuheben. Der Schmuck unsrer Wohnzimmer hat hiedurch eine, von dem Zustande, in dem sie sich vor etwa

Digitized by Google

funfzig Jahren befanden, wesentlich verschiedene Beschaffenheit erhalten. Um unter vielen nur eins der einfachsten Beispiele anzuführen, so mussten sich die Jagdliebhaber zu jener Zeit, wenn sie nicht etwa in den Besitz Ridinger'scher Blätter zu gelangen vermochten, durchweg mit ziemlich steifen, nüchternen, affektirten und dabei immer kostbaren Kupferstichen behelfen, während bei ihnen jetzt die wohlfeilen Lithographieen der heiteren, anmuthigen und lebenvollen Compositionen von C. Schultz und anderen im allerreichsten Maasse verbreitet sind. Und auf keine Weise kann es unter solchen Umständen fehlen, dass unmittelbar durch diese Freude an reineren Darstellungen der Kunst auch der eigentlich künstlerische, vielleicht noch schlummernde Sinn geweckt und genährt werde und zu weiterer Entwickelung der allgemeinen Kunst-Interessen wenigstens Gelegenheit gebe.

7. Aber, so ausgebreitet auch in diesem Augenblicke die Kunstliebhaberei ist, so sehr sie in jedem Jahre zunimmt und so wohlfeile Mittel ihr auch zur nächsten Befriedigung dargeboten werden, so haben wir in alle dem allein noch keine sichere Gewähr, dass ein solcher Zustand dauerhaft sein und dass er sich auf eine höhere Stufe der Theilnahme emporschwingen werde. Es liegt in dieser Kunstliebhaberei, wie sie in unseren Tagen hervortritt, noch immer etwas Zufälliges und Willkührliches; es wird keine bestimmte, durchgreifende, bewusste Richtung von Seiten der Begehrenden, der Empfänger und Besitzer bemerkbar; es ist möglich, dass deren Sinn, bei anderweitig hinzutretenden äusseren Verhältnissen, auf eine andere Richtung hinübergelenkt werde, eine andre Liebhaberei an die Stelle der Interessen für Werke der Kunst trete. Eine zureichende Sicherung dieser Interessen ist nur in dem Falle denkbar, wenn, wie im Obigen angedeutet wurde, auf der einen Seite auch das gemeine Bedürfniss des alltäglichen Verkehrs künstlerische Gestalt annimmt, auf der andern mit Ernst und Liebe auf die Herstellung künstlerischer Monumente gedacht wird.

8. Diese Umstände waren es, welche vornehmlich den ver-

Digitized by Google

gangenen grossen Blütheperioden der Kunst, am Schlusse des Mittelalters, und ganz besonders der griechischen Kunstepoche, zu Grunde lagen. Werfen wir nur einen Blick auf Alles, was uns an Bildungen menschlicher Hand aus dem griechischen Alterthum erhalten ist, welch eine Fülle künstlerischen Sinnes tritt uns hier überall entgegen, wie ist Alles, sei es so gering oder so bedeutend, wie es wolle, von diesem Sinne so ganz durchdrungen, so ganz in denselben aufgelöst! Die geringste Lampe ist in einer geschmackvollen Form aus der Hand des Töpfers hervorgegangen, das geringste Gefäss in einem Schwunge der Linien gebildet, mit mannigfachem Schmucke versehen, welcher den feinsten Sinn für lebenvolle Gestaltung verräth. Das erhabenste Monument, der Tempel der Gottheit, ebenso die Grabstätten, die Ehrendenkmale u. s. w. tragen durchweg den Stempel des edelsten Geistes, sind geradezu der Ausdruck desselben. Der Schmuck der Wohnräume (wie uns Herculanum und Pompeji das nächste Beispiel bieten) ist in einer Gemessenheit, in einer innerlichen Consequenz durchgeführt, wie wir nichts Aehnliches in gleichem Maasse aufzuweisen vermögen. Und diese innerliche Durchbildung der Kunst war in sich so kräftig, so fest gegründet, dass sie noch lange, nachdem der hohe und edle Sinn ihrer Schöpfer bereits erloschen, nachdem politisches und moralisches Verderben hereingebrochen war, der gänzlichen Ausartung zu widerstehen vermochte, dass ihr ursprünglicher Adel immer, auch in den spätesten Werken der Römerzeit, noch hindurchleuchtet.

Mit einer solchen Erscheinung dürfen wir die künstleri- 9.
schen Verhältnisse unsrer Zeit nicht vergleichen; auch nicht mit jener späteren Kunstepoche am Schlusse des Mittelalters, die das Leben in ähnlicher Weise, wenn freilich wohl nicht in ebenso entschiedenster Bedeutsamkeit, durchdrungen hatte. Ja, es ist oft behauptet worden, dass unsre Zeit zur Hervorbringung dieser Erscheinungen überhaupt nicht geeignet sei, dass andre Interessen gegen eine solche allgemeine Verbreitung des künstlerischen Sinnes im direkten Widerspruche ständen; die hohe Entwickelung der modernen Philosophie, die

Digitized by Google

Blüthe der mechanischen Industrie werden beide, von verschiedenen Seiten her, als die Hauptgegner einer grossartigen künstlerischen Entwickelung angeführt. Gewiss ist es freilich, dass die Einfalt des antiken Lebens sowie des Mittelalters, die klare, ruhige Ausbildung der Kunst von vorn herein ungemein begünstigte, dass die Zerspaltung der modernen Zeit einer solchen Begünstigung im Wege steht. Doch dürfte es wohl denkbar sein, dass die Gegenwart, bei so ganz verschiedenen Bildungsverhältnissen, vielleicht auf einen entgegengesetzten Weg der Entwickelung hingewiesen ist, dass hier die Kunst nicht unmittelbar aus unbewusstem Gefühle hervorgehen, sondern vielleicht mehr auf einem Umwege, an den Beispielen der Vorzeit grossgezogen, an das Leben der Gegenwart herantreten und dieses sodann in liebevoller Umfassung wieder zur Einfalt, Natürlichkeit und zu dem Ebenmaasse zwischen Geist und Gestalt zurückleiten soll. Denn ich sehe nicht ein, wie die oben angeführten Elemente, Philosophie und Mechanik, denjenigen hemmenden Einfluss, welchen man ihnen zuschreibt, behaupten sollen. Hat es die Philosophie an sich mit der körperlosen Region des Geistes zu thun, so steht sie doch, wenn sie nicht ein leeres Trugbild ist, wiederum in nächster Beziehung zum Leben, und ihre Bestimmung ist eben die Läuterung und Verklärung des Lebens. Sie kann also, in dieser vorausgesetzten thätigen Rückwirkung auf das Leben, auch auf die Kunst nicht anders als kräftigend einwirken und muss vielmehr dazu dienen, die Bedeutsamkeit des inneren Gehaltes derselben klarer hervorzuheben, tiefer zu begründen. Und die Mechanik, die ihren Werkzeugen und Produkten freilich nicht immer eine künstlerische Gestaltung verstattet, steht eben so wenig im Widerspruche zur Kunst; auch sie muss im Gegentheil dazu behülflich sein, die technischen Mittel, deren die Kunst bedarf, zu vervollkommnen, wie man ihr in der That bereits in den untergeordneten Kreisen der Kunst, so bedeutende Hülfsmittel und Fördernisse verdankt. Beide bedingen zwar nicht das Vorhandensein der Kunst, aber beide sind auch nicht im Stande, alle Kräfte des Geistes an sich zu ziehen, und

Digitized by Google

dies um so weniger, wenn ihnen, wie in den letzten Jahrzehnten, bereits eine so erfolgreiche künstlerische Thätigkeit gegenüber getreten ist.

§. 106. Wenn indess die letztere den vergangenen grossen Kunstepochen für jetzt weder an Breite noch an Tiefe gleichzustellen ist, so darf gleichwohl der Wunsch, einem solchen Ziele nachzukommen, eine gute Stätte zu finden hoffen. Wo die Anzeichen eines so bedeutsamen Lebensdranges, wie in der gegenwärtigen Kunst, hervorgetreten sind, da ist es Pflicht, auf das Wesentlichste und Bedeutendste für dessen Fortschritt und Vollendung aufmerksam zu machen. Betrachten wir demgemäss zunächst das Verhältniss, in welchem die Kunst zu den gemeinen Bedürfnissen des Lebens steht. 1.

Wir haben es in der That keinesweges zu läugnen, dass im Allgemeinen gegenwärtig ein guter Geschmack sich zu verbreiten beginnt, und dass die Musterbilder der Vorzeit häufig mit Geschick und kunstverständiger Auswahl benutzt werden. Doch macht das bunte Spiel dieser Formen auf den Beschauer noch nicht jenen edleren, wohlthuenden Eindruck, welchen z. B. durchweg die Geräthe des classischen Alterthums hervorbringen. Es fehlt dabei vornehmlich eine sichere lautere Richtung, das höhere, bestimmende Gesetz eines gemeingültigen Styles, welcher der Ausdruck eines gemeinsam bewussten Formensinnes wäre und diesen vor den wankelmüthigen Einflüssen der Mode schützen könnte. — Dieser Uebelstand scheint zunächst besonders in der Trennung des Handwerkes von der Kunst zu liegen, welche in der neueren Zeit, wie in den früheren Epochen nie, hervorgetreten ist. Die Kunst hat sich von dem Boden losgerissen, welcher ihr früher einen sicheren Anhaltspunkt gewährte, sie hat sich in eine gesonderte Region emporgehoben, das nah verwandtschaftliche Verhältniss zu dem Gebiete des Handwerks verschmähend, von dem sie eben so sehr, wie sie ihm Schwung und Belebung zuertheilte, gestützt und getragen ward. Diese Trennung schreibt sich, wenn ich nicht sehr irre, vornehmlich aus jener eklektischen 2.

Periode des siebzehnten Jahrhunderts her, in welcher der Grundsatz aufgestellt und, so gut es anging, ins Leben eingeführt wurde: dass man nach Schulregeln ein Genie bilden, nach Schulregeln ein geniales Werk erzeugen könne. Von dieser Zeit an glaubte man, falls man nur durch Talent, Scharfsinn, Praktik, ästhetische Principien u. dergl. ausgerüstet war, sich den hohen Meistern der Vergangenheit ungescheut anreihen zu dürfen; man hielt sich für vermögend, das Höchste, womit die Gunst des Geschickes den Staubgebornen zu glücklicher Stunde begnadigt, aus freien Stücken zu erringen, und man ward stolz darauf, dass man diese vermeintliche Kraft in der eignen Hand, in dem eignen Willen fühlte. Doch hat sich dieser Irrthum schwer gerächt. Denn wie die Künstler sich mehr und mehr von den praktischen Tendenzen des Lebens emancipirten, so emancipirte sich dieses auch von ihnen. Es trat eine unnatürliche Feindschaft zwischen Leben und Kunst ein; wie die Künstler sich mit Vorliebe in den Träumen einer idealen Welt wiegten und mit Verachtung auf den Staub des irdischen Daseins hinabsahen, so spottete die reale Welt ihrer funkelnden Luftschlösser und verweigerte ihnen die gebührende Opferspende. Der Name eines Genie's, oder was damit gleichbedeutend war: eines Künstlers, gewann einen sehr zweifelhaften Klang, und die Söhne ehrsamer Bürger, in denen der künstlerische Drang mächtig wurde, hatten nicht gar selten mit den schlimmsten Widerwärtigkeiten zu kämpfen, wenn sie diesem Drange nachzugeben geneigt waren. Der Weg, welcher durch das Gebiet des Handwerkes in die Regionen der Kunst führte, war abgeschnitten; dem Handwerk selbst war die höhere Ehre genommen und man sah nicht mehr wohl die Möglichkeit vor sich, auch in diesem, falls die Befähigung zum eigentlichen Künstlerthum ausbliebe, einer anmuth- und ehrenvollen Existenz theilhaftig zu werden. Schlimmer aber, als diese selbstverschuldeten äusseren Misshelligkeiten, war der innere Mangel, welcher durch die Trennung der Kunst vom Handwerk hervortrat. Die Kanäle, welche den künstlerischen Geist in die Adern des Handwerkes hinübergeführt hatten, waren hiedurch

Digitized by Google

grossentheils abgeschnitten; für das Handwerk blieb nur der nüchterne Bodensatz materieller Zweckmässigkeit und Tüchtigkeit übrig, und der Schmuck, mit dem es gleichwohl seine Erzeugnisse zu versehen trachtete, ward nun, ohne Beziehung auf eine tiefere, reinere Schönheit, willkührlich erfunden, ward ein leeres, unerfreuliches Spiel der Mode. Hiedurch aber erlitt der allgemeine Kunstsinn des Volkes einen empfindlichen Stoss; nicht mehr gewöhnt, auch in der unbedeutendsten Form die Gesetze einer lebenvollen Schönheit zu erblicken, ward er ebenso gegen die selbständigeren Werke der Kunst abgestumpft, und vermochte nur noch in seltnem Falle deren tiefere Bedeutung aufzufassen.

Alles dies jedoch findet auf die heutige Zeit seine Anwen- 3.
dung nicht mehr in dem Maasse, wie es noch vor etwa funfzig Jahren der Fall war. Man hat den Uebelstand dieser Spaltung erkannt und man ist bemüht, wiederum eine Aussöhnung zwischen Kunst und Handwerk hervorzubringen. Man hat vornehmlich von Seiten des Handwerkes begonnen; man bestrebt sich, dasselbe, soviel es möglich ist, wieder den Bahnen der Kunst nachzuführen, und treffliche Erfolge sind hieraus, wenigstens in vielen einzelnen Beziehungen, bereits hervorgegangen. Grosse Meister der Kunst lassen es sich angelegen sein, das Handwerk, sofern es mit ihrer Thätigkeit in Berührung kömmt, wieder zu sich heranzuziehen; Institute zur höheren Ausbildung des Handwerkes sind gegründet worden, und namentlich ist in diesem Betracht das K. Gewerbe-Institut zu Berlin, durch seine grossartige Einrichtung sowohl, wie durch seine glücklichen und ausgebreiteten Erfolge, ein rühmliches Beispiel der Nacheiferung geworden. Vielleicht, dass diese Bemühungen zu einer gänzlichen Wiederherstellung jenes gestörten Verhältnisses zwischen Kunst und Handwerk führen: mit grösserer Sicherheit werden die schönen Folgen derselben für das Leben vorherzusagen sein, wenn auch die Kunst von ihrer Seite ebenso die Hand zur gegenseitigen Verbindung bietet. Die Nothwendigkeit dieses Beginnens ist jedoch von Seiten der Künstler noch wenig anerkannt; aber gerade hievon

Digitized by Google

dürfte einer der wichtigsten Punkte für eine allgemeine, durchgreifende Verbreitung des künstlerischen Sinnes abhängig sein. Gestatten es die äusseren Verhältnisse und das innere Gefühl, dass die Künstler wiederum sich dem Bereiche des Handwerkes annähern, zum Theil in dasselbe hinabsteigen, von ihm ausgehend ihre Bildung empfangen, dass in solcher Weise die Kunst mehr nur als eine höhere Potenz des Handwerkes gilt, so wird aller belebende Einfluss der Kunst auf das Handwerk wiederum unmittelbar und von selbst Statt finden, wird das Handwerk wiederum als eine niedrigere Potenz der Kunst, somit als ihr angehörig, betrachtet werden müssen.

4. Und in der That liegt in dieser Anforderung an die Künstler nichts Beschämendes oder Erniedrigendes, vielmehr steht damit ihr eigner äusserer Vortheil, ebenso wie der innere, in nächster Verbindung; es ist dabei nur nöthig, dass man dasjenige, was die eigentlich höhere künstlerische Thätigkeit bedingt, ins Auge fasst. Zur Hervorbringung eines höheren, selbständigen Kunstwerkes gehört, als das wesentlichste Erforderniss, G e n i e, d. h. jene wunderbar geheimnissvolle Kraft, welche ein geistig Belebtes in körperlicher Form darzustellen vermögend ist. Zur weiteren Vollendung des Kunstwerkes sind sodann noch allerlei andre Dinge nöthig: eine sichere Technik, ein gebildeter Geschmack, ein gewisser Grad wissenschaftlicher Kenntnisse u. dergl. m.; aber sie alle sind nicht, wie das Genie, im Stande, ein selbständiges Leben zu erzeugen. Wie selten aber ist diese höhere Kraft, wie ungewiss ist es, ob sie bei allgemein künstlerischer Anlage sich entwickeln, ob sie die Dauer eines Lebens hindurch bei dem Begünstigten verweilen werde! die Kunstgeschichte bietet uns merkwürdige Beispiele, wie das Genie, während es das Leben des einen von frühster Zeit an umleuchtete, bei dem andern erst in später Zeit hervorbrach, bei dem dritten in der Jugend zwar Herrliches wirkte, aber nachmals schnell entschwand. Auf das Ausserordentliche, was eben in den Wirkungen des Genie's liegt, einen Lebensberuf gründen zu wollen, dürfte sehr gefährlich sein, und gerade in einem solchen absichtlichen Stre-

Digitized by Google

ben ist, wie bereits bemerkt, der Grund jener Verfeindung, der zwischen Kunst und Leben eingetreten war, zu suchen.— Dem Genie gegenüber steht das Talent, d. h. die allgemeine künstlerische Anlage, — die Fähigkeit, Formen und Gestalten, wie sie die Natur geschaffen oder das Genie vorgebildet, nachzubilden und dieselben auf mannigfache Weise, sei es in den Geräthen des Handwerkes, sei es als einen freieren Schmuck, in die Kreise des Lebens einzuführen. Das Vorhandensein des Talentes ist überall leicht zu erkennen, es ist durch die Schule auszubilden, es ist auf dasselbe, sofern es sich in der eben angedeuteten praktischen Richtung erhält, gewiss mit Sicherheit ein Lebensberuf zu gründen. Aus dem Talent möge sich das Genie entwickeln und dieses alsdann seine höhere Bahn beginnen, — die Verwechselung beider kann nur von verderblichen Folgen für die Kunst sein. Allerdings zwar ist zuzugeben, dass das Talent, in der Nähe des Genie's, leicht von dessen Richtung influenzirt wird und auf solche Weise Arbeiten zu Stande bringen kann, welche in einer gewissen Verwandtschaft zu den Werken des Genie's stehen und deren anziehende Eigenthümlichkeiten, wenngleich mehr oder minder ohne die eigentliche innere Tiefe, wiederholen, ja, dass das Talent, unter solchen Umständen, auch wohl zu einer einzelnen wirklich genialen Aeusserung befähigt wird. Dies ist insgemein da der Fall, wo sich sogenannte Schulen bilden, wie z. B. heutiges Tages in der Düsseldorfer Schule. Das Publikum, unbekümmert über die Entstehungs-Geschichte der Kunstwerke, die sein Wohlgefallen erregen, erfreut sich an deren Erscheinung, und wem Mittel und Gelegenheit fehlen, ein Bild ersten Ranges zu erwerben, der ist nicht minder glücklich, wenn er eins vom zweiten Range besitzt. Dies war, wie es gegenwärtig in nicht unbedeutendem Maasse der Fall ist, gewiss auch in früheren Zeiten ebenso und wird es ohne Zweifel auch in der Zukunft sein; aber die Vortheile, welche der Kunst, den Künstlern und dem Sinn für die Kunst hieraus erwachsen, sind, wie es scheint, vorübergehend oder doch zweifelhaft. Diese Art künstlerischer Thätigkeit wird durch

Digitized by Google

die Liebhaberei des Publikums getragen, für deren Fortbestand wir, wie bemerkt, noch keine genügende Garantie haben; und wenn das Talent, durch irgendwie veränderte Umstände, aus dem schützenden Bereiche des Genie's verwiesen ist, so muss nothwendig der Mangel an eigner Schöpfungskraft empfindlich hervortreten: die Geschichte und die Gegenwart weisen für Letzteres nur zu genügende Beispiele auf.

5. Der Vorwurf, dass das blosse Talent zu häufig die Region des Genie's zu betreten unternehme, betrifft vornehmlich die Kunst der Malerei; in der Architektur und Sculptur muss sich das Verhältniss durch die Natur der Sache anders stellen. Die Architektur ist von Hause aus durchweg auf das gewöhnliche Bedürfnifs angewiesen, und nur im seltensten Falle ist es dem Architekten verstattet, seine Kunst mit vollkommner Freiheit zu üben; er steht also fast überall zur Seite des Handwerkes. Bedeutende Werke der Sculptur werden ebenfalls nur auf seltnen Anlass ausgeführt, und um es zu wagen, freie Productionen der Phantasie mit den grossen Kosten, welche diese Kunst erfordert, zu unternehmen, muss der Bildhauer sich eines allgemein anerkannten Rufes erfreuen; er wird also durch die Nothwendigkeit gezwungen, sich häufig dem Architekten, ebenfalls in einer mehr handwerklichen Weise, anzuschliessen. Anders ist es bei dem Maler; Leinwand und Farbe sind wohlfeil, so dass er, wenn er eine Composition aus eigner Anregung unternimmt, wenig mehr als nur seine Zeit dabei aufs Spiel setzt, und er darf aus diesem Grunde sowohl, als weil überhaupt das leicht Ansprechende seiner Gemälde ein gröfseres Publikum findet, auf einen leichteren Absatz rechnen. Aber dies rechtfertigt es immer nicht, wenn das blosse Talent einen solchen, selbst in äufserlicher Beziehung so unsicheren Weg zu verfolgen bestrebt ist. Dem malerischen Talente dürfte vielmehr eine andre Sphäre angemessen sein, die zwar vielleicht nicht jenen schnell vorübergehenden Ruhm gewährte, die aber in sich einen reicheren Lohn tragen dürfte: ich meine die einer mehr dekorativen Malerei. Am besten glaube ich hier verstanden zu werden,

wenn ich an die pompejanischen Wandgemälde erinnere. Nicht als ob ich zu deren direkter Nachahmung auffordern wollte, als ob ich nicht die besondere Hauseinrichtung, so wie die gesammte Lebens- und Sinnesweise der Alten, damit jene Malereien in engster Verbindung stehen, berücksichtigte; ich meine nur im Allgemeinen die äusserst durchgebildete Weise, wie hier von einer mehr oder minder reichen Ornamentik durch mannigfache Stufen bis zu wirklichen Gemälden fortgeschritten wird, wie in letzteren fast durchgehend ein gewisser dekorativer Typus herrschend bleibt und wie sie fast sämmtlich auf gewisse Original-Compositionen zurückzudeuten scheinen, welche mit gröfserer oder geringerer Freiheit benutzt, mit gröfserer oder geringerer Leichtigkeit nachgebildet sind. Es soll dies nur als die allgemeinste Andeutung gelten, da die dekorative Malerei, deren Bestimmung es vornehmlich sein würde, recht in das Privatleben einzudringen, den Sinn an einen klaren, gesetzmässigen Schmuck der Räume zu gewöhnen und somit eben das Bedürfniss nach einer künstlerischen Gestaltung der Umgebungen im weiteren Kreise zu verbreiten, bei uns nur erst geringe Anfänge gemacht, mithin ihre besondere Richtung noch wenig bestimmt hat, und das Meiste noch dem ungebildeten Handwerker überlassen bleibt. Aber, wenn gleichwohl aus den vorhandenen, im Einzelnen sehr interessanten Anfängen geschlossen werden darf, so ist in der That zu hoffen, dass sich auch diese Seite der Kunst schnell und mit dem entschiedenen Beifalle des Publikums entwickeln würde, falls sich bedeutende Talente, statt ihre Kräfte an Compositionen zu verschwenden, zu deren Durchführung das Genie einmal unumgänglich nöthig ist, mehr einer solchen, für sie gewifs ehrenvolleren Wirksamkeit zuwenden wollten.

§. 107. In Rücksicht auf diese nothwendige Unterschei- 1.
dung zwischen Genie und Talent würden sich noch manche besondere Differenzen zwischen Leben und Kunst in einer, wie es scheint, sehr einfachen Weise lösen. Vor allen gehö-

Digitized by Google

ren hieher die in neuerer Zeit so viel besprochenen und so viel angefochtenen akademischen Lehr-Institute. „Ihr erzieht Künstler,, sagt man, ohne zu fragen, ob das Leben ihrer künftig bedürfen wird; ihr bildet sie nach euren beschränkten, einander sogar oft widersprechenden Ansichten, statt sie dem Lehrgange, welchen ihnen die Natur und ihr eignes inneres Gefühl vorschreiben, zu überlassen, statt dass sie praktisch unter den Augen eines tüchtigen Meisters, in der Theilnahme an seinen Arbeiten, sich selbst die nöthige Fertigkeit zu erwerben bemüht sein sollten.“ Allerdings liegt hierin manches Wahre, — aber nur unter jener falschen Voraussetzung, dass ein Genie gemacht werden könne. Ich will nicht behaupten, dass diese Voraussetzung nicht von manchen Akademieen des vorigen Jahrhunderts getheilt worden, und dass somit die Opposition, welche namentlich Carstens hervorrief, ganz grundlos gewesen sei. Sollte dies noch gegenwärtig das Streben der Akademieen sein, so dürfte es allerdings etwas bedenklich scheinen; sollte indess (wie es im Allgemeinen bereits, den gegenwärtigen Zeitverhältnissen gemäss, nicht anders sein kann) nur die Absicht vorwalten, dem als vorhanden vorausgesetzten Genie die nöthige Ausbildung, und vornehmlich die Fundamente einer solchen, zu geben, so stellt sich die Sache schon anders. Werfen wir in dieser Rücksicht nur einen flüchtigen Blick auf einen beliebigen akademischen Lehrplan und auf die darin angeführten Gegenstände des Unterrichts. Die verschiedenen Classen des Zeichen-Unterrichts nach den verschiedenen Fächern der Kunst, von den einfachsten Vorbildern ab bis zum Zeichnen nach Gyps-Abgüssen, nach anatomischen Präparaten u. dergl. und bis zum Zeichnen und Modelliren nach dem lebenden Modell; der Unterricht in den höheren Stufen, Gewandung, Composition, Behandlung der Farben u. s. w. (Dinge bei denen eben die Lehre noch etwas sehr Wichtiges ist); Unterricht in der Anatomie, Perspektive und Optik, sowie ästhetische und kunsthistorische Vorträge; spezieller Unterricht in den architektonischen Fächern, sowie in der Technik des Kupferstichs,

Digitized by Google

Holzschnittes u. dergl. m., — Alles dies sind Gegenstände, welche, von der einen oder von der andern Seite betrachtet, zur künstlerischen Ausbildung wesentlich nöthig sind, welche das Genie keineswegs gleich mit auf die Welt bringt, und welche schwerlich anderweitig in ähnlicher Vollständigkeit und mit ähnlich zureichenden Mitteln, wie in den Akademieen, dargeboten werden. Der einzelne Meister, der eine Anzahl junger Künstler als Hülfsarbeiter unter sich versammelt, wird ihnen selten mehr als eine nur oberflächliche Bildung in den Fundamenten der Kunst und dann freilich seine eigenthümliche Praktik und seine Auffassungs- und Sinnesweise mittheilen können: die Geschichte ist nur zu reich an Beispielen der Art, in denen eine Kunstschule, die wesentlich nur durch die Theilnahme an den Arbeiten des Meisters gebildet ward, in der Regel wenig andres, als nur eine verflachte Nachahmung von dessen Eigenthümlichkeiten darbietet. Hat dagegen ein Kreis von Lehrern, durch öffentliche Anstellung, Musse und Pflicht, in jedem einzelnen Fache eine gründliche Unterweisung zu geben, so müssen nothwendig die Erfolge ungleich bedeutender sein. Ja, wir haben es, wenn wir die Productionen der neuesten Zeit betrachten, nur zu häufig zu beklagen, dass die strenge Befolgung des akademischen Unterrichts, wie es scheint, mehr und mehr vernachlässigt wird. Wir sehen viel Geistreiches, Gefühlvolles, höchst Anziehendes entstehen; aber hier fehlt es einer Gestalt an der genauen körperlichen Durchbildung (an dem anatomischen Verständniss), dort ist die Perspektive verfehlt, da ist die Lichtwirkung verworren u. dergl. m. Und mag dann ein solches Werk immerhin den Stempel inneren Lebens tragen, Mängel der Art werden dem vollkommenen, ergreifenden Eindrucke desselben auf den Sinn des Beschauers allezeit im Wege stehen, werden die beabsichtigten Erfolge überall mehr oder minder aufheben müssen.

Bei alledem jedoch ist es eine bedenkliche Sache, ein 2.
Institut für das Aufsergewöhnliche, für die Ausbildung des Genie's, gegründet zu sehen. Immer wird hiebei jener alte

Digitized by Google

Missverstand, durch Schulregeln ein Genie machen zu wollen, wieder hervortauchen. Hält man hingegen die handwerkliche Seite der Kunst fest, giebt man es zu, dafs schon dem blossen Talent eine eigenthümliche Sphäre, und in dieser ein ehrenvoller Wirkungskreis zukomme, dass es in einer solchen einen ausfüllenden Lebensberuf finden dürfe, so stellt sich, wie es scheint, ein wesentlich verändertes Verhältniss der Sache heraus. So wird auch jener Vorwurf, dass man den Künstler, nach vorübergegangener sorgfältiger Pflege in eine unsichere, gefahrvolle Existenz hinausstosse, ganz von selbst wegfallen und wiederum für die Kunst der sichere Boden gewonnen bleiben. Alles was Handwerk und Wissen an der Kunst ist, bedarf eben, wenn es zum glücklichsten Ziele hinausgeführt werden soll, Lehre und Unterweisung, und die ausführlichste Lehre wird hier eben auch die beste sein. Bei dem Handwerker sowohl, welcher seine Arbeiten mit künstlerischem Geschmack auszuführen bemüht ist, wie bei dem Künstler, welcher im Fache der dekorirenden Kunst sich dem Handwerker annähert, ist eine möglichst vollkommene Ausbildung auf keine Weise überflüssig. Wären die Akademieen von dem Grundsatz erfüllt (wie sie es mit Erfolg kaum anders sein können): wesentlich nur auf die handwerkliche Seite der Kunst hinzuwirken, kunstgebildete Handwerker und handwerklich tüchtige Künstler zu erziehen, die Kunst in ihrer unmittelbaren Richtung auf das praktische Leben, in ihrer Bedeutsamkeit für die Veredlung der Lebensbedürfnisse zu betrachten, so würde gerade in ihnen der sicherste Grund, das kräftigste Mittel für eine allgemeine Verbreitung des künstlerischen Sinnes im Volke gewonnen sein. Der höhere Künstler aber, dem es um freie, selbständige Behandlung der Kunst zu thun ist, würde auch dann in ihnen immer die beste Schule vorfinden und nach deren Beendigung, wenn er sich seiner höheren Genialität bewusst zu sein glaubt, unter einem anerkannten Meister, häufig aber auch eben sogut aus eignen Mitteln, die letzte Ausbildung empfangen können.

Digitized by Google

§. 108. Nach diesen Betrachtungen, welche vornehmlich 1.
die Richtung der Kunst auf das niedere Bedürfniss des Lebens zum Gegenstande hatten, wenden wir uns noch einmal zu jenem zweiten Verhältniss zurück, in welchem es sich um den freieren Schmuck unsrer täglichen Umgebungen durch Werke der Kunst handelt. Hierüber ist, im Allgemeinen, wenig anzumerken. Schon oben ist es ausgesprochen, dass gerade in diesen Beziehungen sich gegenwärtig eine grosse Thätigkeit entwickelt hat, dass aber auf die Werke dieser Art, sofern sie eines Theils lediglich aus der Individualität der schaffenden Künstler hervorgehen, anderen Theils durch eine blosse Liebhaberei von Seiten des Publikums getragen werden, an und für sich noch nicht die Hoffnung auf eine durchgreifende, dauerhafte und grossartige Kunstblüthe gegründet werden darf. Doch sind hier einige Erscheinungen näher ins Auge zu fassen, in welchen das Interesse des Publikums für Werke dieser Art eine besondere, mehr bedeutungsvolle Gestalt angenommen hat.

Zunächst mag hier ein Gegenstand berührt werden, der 2.
zwar nur theilweise hieher gehört, der jedoch eben an dieser Stelle bereits einen geeigneten Ort zur Besprechung findet: die Kunstsammlungen. Im Sammeln von Kunstgegenständen zeigt sich, vorausgesetzt, dass es nicht eine Sache der Eitelkeit sei, bereits ein höheres Interesse für die Kunst; es spricht sich darin ein regeres Bedürfniss aus, sich mehrfach mit den Werken der Kunst zu beschäftigen, in den zerstreuten Erscheinungen den tieferen, gemeinsamen Zusammenhang aufzusuchen und auf solche Weise zu einem näheren Verständniss über das Wesen der Kunst selbst geleitet zu werden. Es ist erfreulich, zu sehen, dass auch heutiges Tages eifrige Sammler auftreten und namentlich, im einzelnen Falle sogar ausschliesslich, Werke der gegenwärtigen Kunst zu einer grösseren Uebersicht zu vereinen bemüht sind. Mannigfach treten ihnen öffentliche Sammlungen zur Seite und besonders hat man sich von Seiten der Kunstvereine für deren Gründung interessirt. — Bei Sammlungen jedoch, die einen

Digitized by Google

grossen Reichthum von Kunstwerken in sich vereinen, tritt insgemein ein unangenehmer Mifsstand dem Beschauer entgegen, der nemlich, dass jedes einzelne Kunstwerk, wie es auf selbständige Gültigkeit, insgemein auf selbständige Ausfüllung einer besonderen Räumlichkeit, Anspruch macht, hier fast überall durch das ebenso berechtigte Benachbarte beeinträchtigt wird, — und dies um so mehr, wenn eine Sammlung verschiedene Perioden der Kunst umfasst und solcher Gestalt die verschiedenartigsten Geistes- und Sinnesrichtungen im engsten Raume zusammendrängt. Der Beschauer wird hiebei zur Abstraction, zur absichtlichen Concentration seiner Gedanken auf den einzelnen Gegenstand genöthigt und ihm somit die Unmittelbarkeit des Genusses, die unmittelbare Einwirkung des Kunstwerkes auf sein Gefühl, wenn nicht aufgehoben, so doch wesentlich gestört. Und doch beruht gerade, wenigstens für denjenigen, der nicht durch förmliche Uebung an solche Abstraction in der Betrachtung gewöhnt ist, ein wesentlicher Theil jenes Eindruckes eben in einer selbständigen, durch mannigfache Rücksicht bedingten Aufstellung des einzelnen
3. Kunstwerkes. Bei grossen Sammlungen, welche den verschiedenen Perioden der Kunst angehören, befolgt man neuerdings insgemein den Grundsatz, sie in einer geschichtlichen Folge zu ordnen; und man hat sie in solcher Weise nicht nur wissenschaftlich brauchbarer gemacht (ein wichtiger Punkt, da bei allen Sammlungen, als solchen, stets das wissenschaftliche Interesse vorwiegt!), sondern überhaupt auch das Gefühl des Betrachtenden von demjenigen, was am allermeisten stört, von dem plötzlichen Ueberspringen auf das Fremdartigste, befreit. Immer aber bleibt der Wunsch zurück, das Einzelne ganz für sich allein geniessen, es in seiner ganzen, ungetrübten Wirkung in sich aufnehmen zu dürfen. Natürlich dürfte dies bei einer Sammlung, die nur irgend einen solchen Namen verdient, unausführbar sein; es würde auch bei Werken eines mehr untergeordneten Ranges, die wenigstens bei geschichtlichen Sammlungen immer zur Ausfüllung von Lücken nöthig sein werden, ziemlich unpassend erscheinen. Was aber dem Un-

Digitized by Google

tergeordneten versagt sein muss, möchte für das Vorzüglichste 4
sehr wohl angebracht und wohl ausführbar erscheinen. Wenn ich mir vorstelle, dass eine Sammlung der Art mehrere abgesonderte Räume enthalte, in deren Jedem eins oder einige der Perlen der Sammlung an günstigstem Ort aufgestellt wären, — diese zusammengeordnet, je nachdem sie in sich den nächsten Zusammenhang in geschichtlicher Beziehung oder in Bezug auf die dargestellten Gegenstände haben, — in dem einen Gemach also Werke von Raphael oder verwandter Richtung, in dem andern etwa Meisterwerke der venetianischen Schule, dann vorzügliche Werke der Italiener des funfzehnten, dann vielleicht des vierzehnten Jahrhunderts; dann ebenso die nordische Kunst: hier Werke von den Van Eyck's und Hemling, dort von den alten Kölner Meistern, dort von Dürer und seinen Zeitgenossen; vorzügliche Portraits, Landschaften und Genrebilder vielleicht in längeren Corridors frei aufgehängt, — wenn ich mir dann eine einfache Dekoration dieser Räume denke, welche im Allgemeinen mit dem Zeitgeschmack der besonderen Darstellungen übereinstimmt; so bin ich gewiss, dass in solcher Weise der schönste Eindruck auf den Beschauer, somit auch die vorzüglichste Wirkung auf die Bildung des künstlerischen Geschmackes, hervorgebracht werden müsse. Man wird alsdann ungleich richtiger die Bedeutsamkeit der einzelnen Werke würdigen und ihre eigne Gültigkeit, sowie auch umgekehrt ihren Werth in historischer Beziehung, ungleich richtiger auffassen lernen. Unter jener Dekorirung der einzelnen gesonderten Räume soll hier nur die einfachste Andeutung des jedesmaligen Styles verstanden sein, keineswegs aber eine gänzliche Umgestaltung derselben nach den verschiedenen Stylen, wie es z. B. etwa vor zwanzig Jahren mit den beliebten sogenannten „Scheinkapellen", die zur Aufbewahrung altdeutscher Kunstwerke dienten, der Fall war. Die historische Anordnung der ganzen Sammlung würde übrigens mit solchen gesonderten Räumen sehr wohl zu vereinigen sein, und jene mehr untergeordneten Werke würden immer trefflich zum Uebergange von dem einen zum andern dienen kön-

Digitized by Google

nen. Und sollte etwa von diesen durch eine solche Einrichtung die Aufmerksamkeit der Laien mehr abgelenkt werden, — nun, so möchte ein solcher Verlust immer zu verschmerzen sein, wenn das wirklich Bedeutende eine um so bedeu-
5. tendere Wirkung ausübt. Uebrigens findet eine solche Einrichtung bereits in der Antikensammlung des vatikanischen Museums zu Rom Statt, wo der Laokoon, der Apollo, der Antinous in gesonderten Gemächern, unter trefflicher Beleuchtung aufgestellt sind und wo der Beschauer ganz im Stande ist, sich der hohen Einwirkung dieser Meisterwerke, ohne dass seine Blicke durch zerstreuende Umgebungen abgelenkt würden, zu überlassen. Und ich gestehe es sehr gern ein, dass mir an jenen stillen Stätten erst die Schönheit dieser Statuen in einer Weise aufgegangen ist, wie ich sie, so oft ich auch die Gypsabgüsse derselben in unsren Sammlungen betrachtet hatte, kaum zu ahnen vermögend war.

1. §. 109. Doch haben die öffentlichen Sammlungen dieser Art, sofern in ihnen wesentlich das historische Princip vorwiegt, nur einen entfernteren Bezug zu den Kunst-Verhältnissen der Gegenwart. (Ueber einige nähere Bezüge derselben werden unten noch einige Worte folgen.) Ungleich wichtiger sind jene improvisirten Sammlungen, welche sich periodisch wiederholen und das, was die jüngste Gegenwart geschaffen hat oder soviel davon wenigstens zusammengetragen wird, auf einige Zeit in sich vereinigen: die öffentlichen Kunst-Ausstellungen. Die Existenz dieser Ausstellungen ist charakteristisch für die Gestaltung der Kunst unsrer Zeit. Ihre Einrichtung gehört zwar bereits einer früheren Epoche an, oder vielmehr liegt es in der Natur der Sache, dass zu allen Zeiten Werke der Kunst gelegentlich wohl einmal zu keinem anderen Zwecke als dem der Kunstschau werden ausgestellt worden sein. Auch hat namentlich das achtzehnte Jahrhundert eine regelmässige Einrichtung der Ausstellungen herbeigeführt (wennschon in Deutschland nur die spätere Zeit desselben); aber erst das letzte Jahrzehnt zeigt dieselben in einer Bedeut-

Digitized by Google

samkeit, welche in ihnen ein besonderes Kennzeichen für die
Richtung der neueren Kunst erkennen lässt. Als Beispiel die- 2.
ses Verhältnisses möge hier eine Uebersicht der Ausstellungen, welche in Berlin Statt gefunden haben, mit der Anzahl der in den Katalogen derselben verzeichneten Gegenstände mitgetheilt werden; was sich hieraus ergiebt, dürfte ebenso auch für andre Sitze der neueren Kunst, falls bei ihnen nicht etwa andre Umstände eine abweichende Richtung verursacht haben, gültig sein.

Die	Ausstellung	vom		J.	1786	zählte	335	Nummern.
-	-	-	-	-	1787	-	396	-
-	-	-	-	-	1788	-	396	-
-	-	-	-	-	1789	-	267	-
-	-	-	-	-	1791	-	148	-
-	-	-	-	-	1793	-	348	-
-	-	-	-	-	1794	-	356	-
-	-	-	-	-	1795	-	289	-
-	-	-	-	-	1797	-	409	-
-	-	-	-	-	1798	-	428	-
-	-	-	-	-	1800	-	435	-
-	-	-	-	-	1802	-	477	-
-	-	-	-	-	1804	-	601	
-	-	-	-	-	1806	-	590	-
-	-	-	-	-	1808	-	396	-
-	-	-	-	-	1810	-	422	-
-	-	-	-	-	1812	-	629	-
-	-	-	-	-	1814	-	397	-
-	-	-	-	-	1816	-	432	-
-	-	-	-	-	1818	-	518	-
-	-	-	-	-	1820	-	543	-
-	-	-	-	-	1822	-	757	-
-	-	-	-	-	1824	-	781	-
-	-	-	-	-	1826	-	1065	-
-	-	-	-	-	1828	-	1107	-
-	-	-	-	-	1830	-	1333	-

Digitized by Google

Die Ausstellung vom J.					1832	zählte	1343	Nummern.
-	-	-	-	-	1834	-	1305	-
-	-	-	-	-	1836	-	1683	-

Dieser Uebersicht ist noch hinzuzufügen, dass bis zum J. 1828 die Probe-Arbeiten der Berliner und der Provinzial-Kunst- und Gewerkschulen, der akademischen Zeichnen-Schulen u. s. w. mit ausgestellt waren und in den Verzeichnissen mitgezählt hatten, dass vom J. 1830 ab dies jedoch nicht mehr der Fall war, die vier letzten Ausstellungen also, im Verhältniss zu den früheren, noch bedeutend reicher an eigentlichen Kunstwerken gewesen sind, als es die Nummern der Verzeichnisse bereits anzudeuten scheinen.

3. Es liegt in der Natur der Sache, dass die Kunstgegenstände, welche auf den Ausstellungen vereinigt werden, beweglicher Art sein müssen, dass sie demnach, wenigstens der grösseren Mehrzahl nach, nicht füglich monumentaler Art sein können. Sie gehören vielmehr grösseren Theils derjenigen Sphäre der Kunst an, welche dem freien Schmuck der Wohnräume dient, welche der Erfüllung von Privatzwecken bestimmt ist, wie sie gleicher Weise aus den Privat-Intentionen, aus der subjektiven, individuellen Richtung der Künstler hervorgegangen sind. Sie bezeichnen also wiederum diese Sphäre der Kunst als vorherrschend in der gegenwärtigen Zeit. Aber sie deuten zugleich in sich auf den erfreulichen Fortschritt zu einer höheren Sphäre. Denn sie machen jene Privat-Interessen der Kunst zugleich zu einer öffentlichen Angelegenheit, sie lassen das gesammte Volk Theil nehmen an ihren Erzeugnissen, rufen das öffentliche Urtheil hervor und erwecken einen rühmlichen Wetteifer von Seiten der Künstler. Die Erfolge, für Künstler und Volk, sind ausserordentlich, und die Zeit der Ausstellungen, wenigstens wo sie sich zu einer grösseren Erscheinung herangebildet haben, wird allgemein als eine freudige Festzeit begrüsst. Alles ist in aufgeregter Spannung, Alles nimmt Partei für und wider die hervorstechendsten Werke, für und wider die Leistungen der bedeutendsten Schulen. Der Uebelstand, welchen hier, wie bei den Kunst-Sammlungen

Digitized by Google

überhaupt, das Zusammenhäufen verschiedener Dinge im engen
Raume hervorbringt, wird in der allgemeinen Spannung weniger empfunden, auch zieht sich über alle Werke das gemeinsame Band, dass sie eben den Geist der neusten Kunst aussprechen, und diese Zusammenstellung kömmt wenigstens dem Begehren nach Vergleichung des Einzelnen untereinander fördersam entgegen und dient zur anmuthigsten Zerstreuung.

Aber eben in dieser Spannung, dieser Zerstreuung, welche 4.
in den Besuchern der Ausstellungen erweckt wird, liegt es, dass die Einwirkungen derselben wiederum nur vorübergehend sein können; die Kunst fordert vornehmlich eine tiefere Sammlung des Gemüthes, eine ruhigere Stimmung, zumeist auch eine längere Gewöhnung von Seiten des Beschauers, wenn ihre Werke einen bleibenden Eindruck, einen höheren Einfluss auf das Leben ausüben sollen. Somit können die Ausstellungen immer nicht als das endliche Ziel, als der Zweck der künstlerischen Thätigkeit, als die letzte und würdigste Stellung derselben zum Leben betrachtet werden. Gleichwohl behält jenes aufheiternde und erfrischende Element, welches in ihnen liegt, immerhin seinen hohen Werth, und es ist desshalb nur zu wünschen, dass sie in ähnlicher Weise, soweit die Kunst bei der Hervorbringung beweglicher Werke verweilt, auch in
der Zukunft fortgesetzt werden mögen. Nur dürfte dem In- 5.
teresse, welches sie darbieten, vielleicht ein noch schärferer, noch mehr bestimmender, ein die Erwartung und die Erinnerung noch länger fesselnder Punkt zu wünschen sein. Die musischen Spiele, welche zur Verherrlichung der hohen Feste Griechenland's aufgeführt wurden — vielleicht die einzige Erscheinung in der Geschichte, mit welcher unsre Kunstausstellungen auf gewisse Weise zu vergleichen sind — dürften hier das Beispiel darbieten. Nicht darin, dass sie vorzugsweise zur Verherrlichung heiliger Stätten dienten, — dies liegt dem modernen Leben, für den Augenblick wenigstens, zu fern; wohl aber darin, dass sie Wettkämpfe waren, in denen der Sieger von dem Beifall der gesammten Nation begrüsst ward, sein Name mit den höchsten Ehren genannt ward und an seinen

Digitized by Google

Ruhm den seiner Vaterstadt zu knüpfen vermochte. Eine solche Preisertheilung würde das gesammte Interesse für die Ausstellungen, sowohl von Seiten der Künstler, wie von Seiten des Volkes, noch in ungleich grösserem Maasse erhöhen und die Ausstellungen würden dadurch an Feierlichkeit gewinnen, was wiederum nur von wohlthuendem Eindruck auf die gesammte Richtung des künstlerischen Sinnes sein dürfte. Finden im einzelnen Falle bereits Preisertheilungen bei Gelegenheit der Ausstellungen Statt, so entbehren sie nicht bloss der Oeffentlichkeit, sondern ihr Zweck ist wesentlich, den verdientesten Künstler mit Gelde zu unterstützen, — ein Umstand, der, wie lobenswürdig er auch an sich sein mag, doch einer ganz anderen Ansicht der Sache angehört. Eben dies ist der Fall bei jenen Concurrenzen, in denen Gegenstand, Maass der Darstellungen u. dergl. vorgeschrieben sind, und namentlich bei den Concurrenzen, welche zur Belohnung der vorzüglichsten akademischen Schüler angeordnet werden. Jener Preis, um den es sich hier handelt, müsste im Gegentheil durchaus von baarer Unterstützung absehen, vielmehr nur als eine persönliche Auszeichnung und Würdigung betrachtet werden. Auch hier haben die Griechen das edelste Beispiel gegeben, indem bei ihnen der Preis nur in einem schönen Geräthe von werthlosem Stoff, aber höchst werthvoll durch die innere Bedeutung, bestand. — Doch mag dieser Wunsch des Verfassers immerhin als ein schöner Traum angesehen werden; in seiner Erfüllung würde vielleicht dem Leben eine Freude mehr, der Kunst an sich aber gewiss noch nicht der nothwendige tiefere Grund, das bedeutendste Verhältniss, welches sie zum Leben einzunehmen hat, gewonnen sein.

1. §. 110. Den Kunst-Ausstellungen zur Seite und in Wechselwirkung mit ihnen steht eine andre Einrichtung, welche ebenfalls sehr bedeutsame Wirkungen hervorgebracht hat, und welche ganz und gar der neusten Zeit angehört: die der Kunst-Vereine. Sie vor Allem haben sich als die Träger und die Organe des öffentlichen Interesse für die Kunst und

der besonderen Richtung, welche letzteres angenommen hat, herausgestellt, und sie erfordern demnach, wenn es sich um die Kunst-Verhältnisse der gegenwärtigen Zeit handelt, eine sorgfältig genaue Beachtung. Auch an ihre Erscheinung dürfte vielleicht noch ein oder der andre Wunsch anzuknüpfen sein.

Als, vor wenig über zehn Jahren, die ersten Vereine 2.
dieser Art in's Leben traten, so konnte man gewissermaassen nur versuchsweise beginnen; man wusste nicht, wie weit sich die Theilnahme des Publikums anschliessen, wie tief das Unternehmen selbst in die Thätigkeit der Kunst eingreifen würde. Vor Allem war man bemüht, denjenigen Künstlern, welche das Zeugniss höherer Befähigung gegeben hatten, die jedoch durch die noch geringe öffentliche Theilnahme grösstentheils zu niederen Dienstleistungen im Gebiete der Kunst genöthigt waren, Gelegenheit zur freieren Entfaltung ihrer Kräfte zu geben. Die solcher Gestalt gewonnenen Werke mussten untergebracht werden, und es war ganz in der Ordnung, dass diejenigen, durch deren Beihülfe die Ausführung derselben möglich gemacht war, sie sich durch's Loos aneigneten.

Bald jedoch stellte sich das Verhältniss anders. Jener 3.
erste Beginn weckte die ausgebreitetste Nachfolge; ein lebhaftes Verlangen nach Kunstgenuss, dessen Dasein man unter der Decke einer trägen Gleichgültigkeit nimmer ahnen konnte, erhub sich aller Orten, Vereine erstanden auf Vereine, begüterte Privatpersonen traten mit ihnen in den Wettkampf, und wie gross auch die Anzahl neuer, eigenthümlicher Kunstschöpfungen war, welche wir gleichzeitig, wie durch einen Zauberschlag, hervorgerufen sahen, so konnte sie doch das allseitige Verlangen nicht genügend befriedigen. Jetzt galt es nicht mehr, hülfsbedürftige Künstler zu unterstützen. Man liess allenfalls, gewissermaassen ehrenhalber, einen solchen Paragraphen am Eingange der Vereins-Statuten stehen; aber alle Absicht war nun auf eignen Besitz gerichtet. Die beliebtesten Künstler empfingen Bestellungen auf lange Jahre voraus; die Vereine wurden von der Menge als Lotterie-Gesellschaften für Kunstwerke betrachtet.

Digitized by Google

4. Gewiss ist ein solcher Zweck an sich nicht gemein und verwerflich; gewiss gehören Werke der Kunst zu den edelsten Besitzthümern, tragen die in ihnen angelegten Kapitalien hohe und stets sich vermehrende Zinsen. Und da es nur Wenigen vergönnt ist, die Summe, welche ein originales Kunstwerk kostet, mit Bequemlichkeit zu entbehren, da auch wohl erst Wenige gelernt haben, dass man für den Genuss, welchen ein Kunstwerk gewährt, andren Genüssen entsagen könne; so ist in der That schon der Eröffnung der Möglichkeit, durch das Loos mit dem Besitze eines Werkes für geringen Beitrag beglückt zu werden, die Anerkennung nicht zu versagen. Oder noch besser: da eben diese neuerwachte Kunstliebe im Volk noch mannigfacher festerer Begründung, Nahrung und Ausbildung bedarf (wie auf solche jedenfalls der tägliche Umgang mit Kunstwerken günstig einwirken muss), so ist es dankenswerth, wenn eine, je nach den vorhandenen Mitteln erworbene Anzahl solcher Werke, für deren höhere Gediegenheit eine Auswahl befähigter Männer bürgt, durch Bestimmung des Looses in den Privatbesitz vertheilt wird. Ueberdies wird in den meisten Vereinen darauf Rücksicht genommen, dass Nachbildungen der vorzüglichsten unter den erworbenen Werken in Kupferstich oder Lithographie an sämmtliche Mitglieder ausgegeben werden, so dass niemand leer ausgeht, und Treffliches, Förderndes und Anregendes in möglichster Ausdehnung in das Leben eindringt.

5. Hand in Hand jedoch mit diesen Bestrebungen entwickelte sich noch eine zweite Thätigkeit der Kunstvereine, welche ungleich grossartigere Erfolge gezeigt hat; dies ist die eben bereits besprochene Einrichtung der Kunst-Ausstellungen. Nur wenige Orte hatten bisher das Glück gehabt, die künstlerischen Resultate der Gegenwart in periodisch wiederkehrenden Ausstellungen verfolgen zu können; nur wenigen auswärtigen Freunden der Kunst war es vergönnt gewesen, Theil an diesen festlichen Ereignissen zu nehmen. Bei weitem die grösste Masse des Volkes ahnte es nicht, welch ein neues kräftiges Leben im Bereiche der Kunst sich zu entwickeln

Digitized by Google

begann, oder sie war einzig auf die ungenügenden, so oft trügerischen Berichte der Zeitungen angewiesen. Plötzlich, sowie Verein auf Verein sich bildete, wurden Ausstellungen auf Ausstellungen, auch für die Mittelpunkte der einzelnen Provinzen, auch für die kleineren Orte, eingerichtet und ihnen dieselbe Gunst gewährt, welche früher nur als ein Vorrecht der grössesten Residenzen erschienen war. Was die einzelnen Vereine erworben hatten, sollte, vor der Austheilung in den Privatbesitz, erst noch dem gemeinsamen Genusse der Mitglieder, der öffentlichen Theilnahme des gesammten nächsten Bezirkes hingegeben werden; Künstler sandten ihre noch unverkauften Werke zur Erweiterung dieser Ausstellungen ein, indem in diesen ein günstiger Markt eröffnet schien; Besitzer von Gemälden, — Privatpersonen sowohl, wie andre verschwisterte Vereine, — liessen es nicht an der liberalsten Theilnahme fehlen, indem sie die Schätze neuerer Kunst, mit deren Besitz sie durch das Glück begünstigt waren, gern auch dem Genusse entfernterer Kreise mittheilten. Dieser letzte Punkt ist es vornehmlich, welcher die höchste Anerkennung verdient; denn gerade den Mittheilungen solcher Art verdanken die einzelnen Vereine einen grossen Theil ihrer überraschenden Ausbreitung. Freilich hat es auch nicht an Bedenklichkeiten gegen diese Versendungen der Kunstwerke gefehlt; man bringt die Gefahren in Anschlag, denen sie dabei leichter ausgesetzt sind, als wenn sie an fester Stelle ruhig aufbewahrt werden. Doch wird, zugegeben, dass auch wirklich einmal, den angewandten Vorsichtsmaassregeln zum Trotz, ein Kunstwerk nicht nur beschädigt werden, sondern gänzlich zu Grunde gehen könne, der Künstler und Kunstfreund in jener eröffneten grossartigeren und allgemeineren Wirksamkeit mehr als den Ersatz für den möglichen Verlust des Einzelnen finden dürfen. Dass geringere Mifsstände, wie etwa die Möglichkeit einer Beschädigung der Gemälde-Rahmen u. dergl., gegen jene allgemeinen Erfolge gar nicht in Betracht kommen dürfen, scheint genügend zu Tage zu liegen. So haben denn auch überhaupt diese Bedenklichkeiten nur geringen Anklang

Digitized by Google

gefunden. Schon ist die grösste Anzahl der deutschen Kunstvereine (fast sämmtliche Vereine Nord-Deutschland's) in einen engeren Verband zusammengetreten, um sich solcher Gestalt durch gegenseitige Theilnahme in den beabsichtigten Bestrebungen zu unterstützen; es ist namentlich eine bestimmtere Aufeinanderfolge der einzelnen Ausstellungen, damit gegenseitige Beeinträchtigungen vermieden und eine leichtere Mittheilung der auf dem Transport begriffenen Kunstwerke möglich werde, eingerichtet; es ist der Beschluss gefasst worden, dass von einem jeden der verbundenen Vereine jährlich ein grösseres Gemälde erworben und den Ausstellungen der übrigen Vereine, um für dieselben somit einen sicheren Fond bedeutsamer Gegenstände zu gewinnen, mitgetheilt werde; und gewiss wird diese, erst in den letzten Jahren gestiftete Vereinigung auch für die Zukunft von immer bedeutenderen Folgen werden.

6. Indessen empfand man es der Mehrzahl nach sehr wohl, dass dem wahren Zweck der Kunstvereine mit diesen Resultaten noch keinesweges Genüge geleistet sei. Das Temporäre, Spannende und Vorübergehende, was den Ausstellungen eigen sein muss, ist schon vorhin besprochen worden; und unter denjenigen Werken, welche das Loos in den Privatbesitz hinüberführen sollte, waren die vorzüglichsten und wirkungsreichsten häufig weder in Beziehung auf den Inhalt, noch in Rücksicht auf ihre grösseren Dimensionen für eine solche Bestimmung wohlgeeignet. Einige Vereine sprachen es somit in ihren Statuten bestimmt aus, dass diejenigen unter den Kunstwerken, welche nicht für den Privatbesitz passend seien und deren grossartigere Bedeutsamkeit nicht dem blinden Spiele des Zufalls überlassen bleiben dürfe, an öffentlicher Stätte untergebracht werden, dass sie in solcher Weise immerdar dem öffentlichen Genusse, der gemeinsamen Erbauung freistehen sollten. In dieser Hinsicht hat sich namentlich der rheinisch-westphälische Kunstverein, der überhaupt den Vereinen Deutschland's durch ein eigenthümlich liberales Streben vorangeht, be-
7. reits mehrfaches Verdienst erworben. — Andre Vereine, na-

Digitized by Google

mentlich solche, welche in Provinzialstädten und für einen kleineren Bezirk entstanden, haben sich aus demselben Grunde, aber mit bestimmterer Rücksicht auf die lokalen Interessen, für die Bildung öffentlicher Kunst-Sammlungen entschieden. Ueber diese Institute ist im Allgemeinen ebenfalls schon im Vorigen gesprochen worden; und gewiss beruht auch hierin von Seiten der Vereine ein edler und lobenswürdiger Zweck. Hiedurch wird das, was bei den Verloosungen beabsichtigt war, in höherem Maasse erfüllt, wird nicht einem Einzelnen allein, sondern vielmehr einer gesammten Bevölkerung die Gunst gewährt, sich häufig und ohne Störung einem edelsten Genusse hinzugeben und der Vortheile, welche aus einem solchen hervorgehen, theilhaftig zu werden. Für Provinzial-Sammlungen der Art dürften indess noch einige besondere Bemerkungen beiläufig anzufügen sein. Natürlich wird und muss hier von Seiten der Vereine die vornehmste Sorge dahin gerichtet sein, dass man bei der Einrichtung solcher Sammlungen insbesondere Werke lebender Meister zusammenstelle, sofern diese eben dem Geiste der Zeit entsprechen und am Leichtesten Theilnahme und Verständniss hervorrufen; doch, meine ich, dürfte es zweckmässig sein, wenn man nicht allein hiebei stehen bliebe. Ob die Kunstrichtung der Gegenwart sich überall rein und würdig erhalte, ist für uns Mitlebende schwer zu erkennen, und Werke der höchsten und reinsten Bedeutung sind, wie gesagt, immer nur selten und oft auch bei dem grössten Kostenaufwande nicht zu erlangen. Hier wende man sich an die grossen Muster der Vergangenheit. Freilich, Originalwerke der vorzüglichsten Meister der Vorzeit werden für Provinzial-Gallerieen noch seltner erreichbar sein; aber wenn man sich auch nur bemüht, gelungene Kopieen, vornehmlich aber die gediegensten Kupferstiche nach den Werken eines Leonardo, Raphael, Michelangelo u. s. w. zusammenzubringen, so wird man, bei passender Aufstellung derselben, schon so einen Fond der edelsten, bedeutsamsten Entwickelung der höheren Kräfte des Menschen vor sich sehen. Man lasse es sich sodann besonders angelegen sein, Gypsabgüsse der vor-

Digitized by Google

züglichsten Antiken, die eben durchaus vollkommene Nachbildungen der Originale und verhältnissmässig höchst wohlfeil sind, in entsprechenden Räumen aufzustellen; denn in ihnen ja beruht, für den einigermaassen erweckten Sinn, eine höchst vollkommene Belehrung über das, was schön ist, der klarste und verständlichste Maassstab für das Urtheil. Man bestrebe sich, was von künstlerischen Erzeugnissen des heimischen Alterthums seine Bestimmung verloren hat, vielleicht unbeachtet und vergessen seinem Verderben entgegen geht, zu sammeln, wiederherzustellen und somit darzuthun, dass auch der heimische Boden (wie es ziemlich ohne Ausnahme der Fall ist) schon in früheren Zeiten eine eigenthümliche und nicht zu verachtende Kunstblüthe hervorgetrieben hat. Man suche in ein befreundetes Verhältniss zu den Vereinen für vaterländische Geschichte, deren in allen Provinzen Deutschland's bestehen, zu treten, und, wenn es irgend möglich ist, die Sammlungen der Alterthümer, welche diese Vereine angelegt haben, mit den Kunst-Sammlungen zu verbinden, damit solcher Gestalt gegenseitig Ergänzendes bei einander sei und eine gehörige Breite der Sammlung dem Beschauer Abwechselung und mannigfach verschiedenartiges Interesse gewähre. Gewiss wird es unter solchen Umständen auch nicht fehlen, dass noch viel Wünschenswerthes an den somit gewonnenen Stamm anschiesse; dass liberale Kunstsammler ihre Besitzthümer, oder einen Theil derselben, lieber an öffentlichem Orte als in den eignen, oft wenig passenden Wohnzimmern aufgestellt sehen, wie solches z. B. in Prag, durch die „Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde“, bereits die glänzendsten Erfolge gezeigt hat; dass namentlich die Regierungen freundlich fördernd in's Mittel treten und von dem Ueberfluss der in den grösseren Residenzen aufgehäuften Kunstschätze das Entbehrliche mittheilen, „Filial-Gallerieen“ in den Provinzen neben den „Central-Gallerieen“ jener Residenzen errichten helfen, wie eine Einrichtung der Art z. B. im Königreich Bayern begonnen ist, wo Städte wie Augsburg und Nürnberg sich bereits schöner Kunstsammlungen neben den grossen Museen von München

Digitized by Google

erfreuen, und wie Aehnliches gegenwärtig auch in Preussen in's Werk gesetzt werden soll. Denkt man sich nun eine in solcher Weise gewonnene Sammlung zweckmässig nach den Fächern geordnet, durch einen Katalog erläutert, welcher das Fremdartige, Alterthümliche, einer vergangenen Geistesrichtung Angehörige auch für den Nichtkenner fasslich macht, die Sammlungen endlich in wohlgewählten Stunden (etwa den Mittagsstunden des Sonntages) für den Besuch des grösseren Publikums eröffnet, so wird man in der That hiedurch bereits einer nachhaltigen Einwirkung auf den Sinn und Geist des Volkes gewiss sein können. Nur beiläufig möge hier noch erinnert werden, wie mannigfache Hülfsmittel den höheren Bildungsanstalten zugleich in solchen Sammlungen erwachsen würden.

Noch ist von verschiedenen Kunstvereinen ein besonde- 8.
rer Nebenzweck ihrer Wirksamkeit ausgesprochen worden, nemlich der, dass man im Allgemeinen (nicht bloss in der so eben angedeuteten Beziehung) für die Erhaltung der vaterländischen Kunstalterthümer, d. h. der in früherer Zeit gegründeten Monumente der Kunst, Sorge tragen wolle; und es ist auch im Einzelnen bereits sehr Rühmliches der Art unternommen worden. Ein solches Bestreben halte ich, so sehr es für den ersten Augenblick als ein nur untergeordneter Zweck erscheint, seiner Tendenz nach für wichtiger als alles bisher Berührte. Denn hierin ist es bestimmt ausgesprochen, dass man nicht bloss eine Einwirkung der Kunst auf die Einzelnen im Volke, sondern auch auf das Volk selbst als Gesammt-Individuum, — nicht bloss den Werth eines zufälligen künstlerischen Schmuckes, sondern auch die Fähigkeit der Kunst, in die besonderen Lebensverhältnisse des Volkes einzudringen und dieselben zu verklären, — nicht bloss Privat-Interessen, sondern den wahrhaft öffentlichen, monumentalen Charakter der Kunst anerkenne. In der Errichtung von Monumenten, seien sie architektonischer Art, seien es Bildwerke oder Gemälde, besteht die grösste moralische Kraft der Kunst; sie sind Gedächtnifsstätten, in welchen die Mo-

Digitized by Google

mente grosser gemeinsamer Begeisterung Form und Gestalt gewonnen haben; sie sind es, welche das Band dieser Begeisterung stets lebendig, in steter unwandelbarer Kraft erhalten. Die Monumente sind die grossen Buchstaben der Geschichte, mit denen dieselbe sich in die Herzen des Volkes, von Nachkommen zu Nachkommen, einprägt. Ein Volk ohne Monumente ist ein Volk ohne Geschichte, ohne Heimath. Ein Volk ohne Monumente hat wenig Bürgschaft für alle diejenigen Tugenden, welche aus der Liebe zum Vaterlande entspriessen*). — Aber der Sinn des Menschen kann umdüstert werden, dass er diese Schrift nicht mehr zu lesen vermag. Die Interessen und Leidenschaften des Tages können seine Gedanken auf eine fremde Bahn hinlenken, dass er die Bedeutung dieser Buchstaben vergisst, dass er kalt und empfindungslos an ihnen vorübergeht und gleichgültig der Zerstörung zusieht, welche die rohe Gewalt der Elemente, die rohere eines gewinnsüchtigen Frevels über die Monumente hereinführt. Darum ist es so schön und gross, wenn man mit Absicht und Entschlossenheit an's Werk schreitet, um einer solchen Zerstörung, wo sie eingerissen, wiederum Einhalt zu thun, um jene Schrift, wo sie erloschen ist, wiederum lesbar zu machen, um das Volk durch entschiedene That wiederum zu überzeugen, welch ein unerschöpflicher Nahrungsquell seiner edelsten, unbesiegbarsten Kräfte in dem Vorhandensein jener Monumente verborgen ist. Wo die grosse Scheidung zwischen Gegenwart und Vergangenheit wiederum aufgehoben wird, da treten die Geister unsrer Vorfahren in einen Bund mit uns, dessen Stärke durch keine äussere Gewalt gebrochen werden kann.

9. Was jedoch die Ausführung der Restaurationen vorhan-

*) Es versteht sich von selbst, dass obige Bemerkungen in ähnlicher Weise, wie für die Monumente der bildenden Kunst, so auch für die Monumente der Sprache, der Musik, der Sitte u. dergl. Gültigkeit haben; obgleich alle diese insgemein nicht von ebenso unmittelbar überzeugender Wirkung sein können.

Digitized by Google

dener Monumente anbetrifft, so glaube ich, dass man gerade hierin mit der äussersten Sorgfalt verfahren müsse, dass man sich mit grösster Bestimmtheit die neue Gefahr vergegenwärtige, welche so leicht durch missverstandenen Eifer herbeigeführt werden kann. Wir haben es zur Genüge erlebt, wie jenes, an sich so edle und ruhmwürdige Streben geradezu in eine verwerfliche Neuerungssucht umartete, die, indem sie auf's Neue die geschichtliche Bedeutung der Monumente verkannte, neue Werke aus den alten herzustellen bemüht war die von dem Princip eines eingebildeten Schönheitsgefühles ausgehend, umzugestalten begann, wo noch Werthvolles vorhanden war, — Ordnung und Symmetrie nach nüchternen Schulregeln einführte, wo dieselben in höherem Sinne nur Missordnung zu nennen sind, — abglättete und ausputzte, wo die Farbe der Geschichte (die natürlich etwas Andres ist als Schmutz und Verderbniss) gerade den mächtigsten Eindruck auf das Gemüth des Beschauers hervorbrachte.

Es ist, ich wiederhole es, schön und würdig, dass die 10.
Kunstvereine, als die Organe des Volkes, für die Erhaltung vorhandener Monumente zu sorgen begonnen haben; aber die angedeuteten Gefahren sowohl, als auch der Umstand, dass dies Geschäft, sollte es mit einiger Genüge durchgeführt werden, der anderweitigen — möglicher Weise auch noch höheren Thätigkeit der Vereine bedeutenden Abbruch thun würde, lassen es wünschen, dass die Regierungen selbst diesen Punkt einer näheren Aufmerksamkeit würdigen möchten. Im Einzelnen ist für denselben zwar von den Regierungen ebenfalls schon Bedeutendes und geradezu Grossartigstes (die Restauration ganzer Dome) angeordnet worden; doch, meine ich, dürfte es für die Sache noch ungleich erspriesslicher sein, wenn man dabei mehr systematisch und nach einem geordneten Plane zu Werke ginge. Wollte man z. B. eine Commission befähigter Männer ernennen, welche die oberste Leitung dieser Angelegenheiten in Händen hätte, welche damit anfinge, das gesammte Land, Kreis für Kreis, zu durchforschen und sich somit zuerst über die Menge, den Werth und Zustand des

Digitized by Google

Vorhandenen zu vergewissern, — welche sodann, in der Ausführung des Restaurations-Geschäftes, Schritt vor Schritt von dem dringendsten Bedürfniss zu dem blos Wünschenswerthen überginge, — welche dasjenige, was im Laufe der Zeit seine Bestimmung verloren hat und gänzlicher Vernichtung anheimgegeben ist, nach Möglichkeit sammelte oder sonst dessen Erinnerung den späteren Geschlechtern sicherte, — welche endlich eine fortwährende Inspection über diese Gegenstände ausübte; so dürfte man gewiss auf die allererfreulichsten Erfolge rechnen können. Auch dürfte in der That den Regierungen aus einem solchen Institute ein kräftiger Wall gegen die befangene Umwälzungslust unsrer Tage erwachsen; den Beweis des Gegentheiles wenigstens hat die Geschichte geführt. Die französische Revolution, die einen ganz neuen Zustand der Dinge hervorrufen wollte und es wohl erkannte, wo Treue, Anhänglichkeit und Vaterlandsliebe ihren Sitz haben, begann folgerecht damit, dass sie die theuersten Gedächtnissstätten und Heiligthümer des Volkes in frechem Muthe zernichtete und schändete.

11. Doch kehren wir noch einmal zu der Wirksamkeit der Kunstvereine zurück. Ich deutete eben auf ein noch höheres Ziel derselben, als es die Sorge für Erhaltung vorhandener Monumente ist, hin: ich meine die Errichtung neuer Monumente für die Gegenwart. Denn die Gegenwart hat doch das höchste Recht, sie verlangt doch die höchsten Aeusserungen des Lebens. Was nützt eine Reihe grosser Ahnen, wenn der Enkel sich ihnen nicht würdig anreiht? was die ererbte Scholle, wenn wir sie nicht auf's Neue bestellen? Ja, und wo ein Volk ohne Heimath ist, da kann es sich dieselbe erwerben, und seine Heimath wird da sein, wo es dem Boden das eigenthümliche Gepräge seines Geistes aufgedrückt hat. In der Gründung öffentlicher Monumente empfängt das Volk erst das eigentliche Bewusstsein seiner edelsten Geistes- und Gemüthskräfte, lernt es die Kunst erst in ihrer höchsten Würde und durchgreifenden Bedeutsamkeit erkennen, wird dem Künstler erst die Gelegenheit zur vollkommensten Entwickelung

Digitized by Google

gegeben. Hieher zu wirken, scheint mir der schönste, der eigentliche Lebenszweck der Kunstvereine, sofern diese das künstlerische Organ des Volkes sein wollen, — und ihre Ausdehnung, ihre jährlich vermehrte Anzahl lässt nicht mehr bezweifeln, dass sie es wirklich sind. Auf die Erfüllung dieses Zwekkes müsste ihr vorzüglichstes Streben gerichtet sein, auch wenn sie andre Nebenabsichten, schon der äusseren Subsistenz wegen, nicht ausser Acht lassen dürfen. Sie sollten sich nicht bloss passiv verhalten und empfangen, was ihnen die Künstler geben, sondern mit eigner Thätigkeit in die Kunstrichtung der Zeit eingreifen. Sie sollten die Kunst nicht bloss momentan und pekuniär unterstützen, sondern durch würdigste Aufgaben den allgemein vorhandenen Sinn für die Kunst — und somit zugleich die Künstler und die Kunst selbst zur höchsten Entwickelung fördern. Denn die Geschichte beweist es, dass die grossartigsten Leistungen der Kunst keinesweges aus der eignen Machtvollkommenheit der Künstler hervorgegangen sind, dass sie vielmehr nur da entstanden, wo dem Drange des Genie's ein Gegenstand gegenübertrat, dessen Inhalt die tiefsten Interessen in Zeit und Volk umfasste und dessen Darstellung durch würdige Stätte vermittelt und bedingt war.

Auch in dieser Beziehung jedoch fehlt es bereits nicht an 12.
einzelnen sehr beachtenswerthen Anfängen, um die Thätigkeit der Kunstvereine zu ihrer höchsten Wirksamkeit hinüber zu leiten, und vor allen ist hier wiederum des rheinisch-westphälischen Kunstvereins, durch dessen Mittel und Unterstützung schon verschiedene Werke monumentaler Kunst zu Stande gekommen sind, mit rühmlichster Anerkennung zu gedenken. Was durch diesen Verein in dem weiten Umkreise seiner Wirksamkeit geleistet wird, dürfte, wie es scheint, in noch leichterer, noch bestimmterer Weise von denjenigen Kunstvereinen nachzuahmen sein, die für enger geschlossene Bezirke, für lokale, im Einzelnen sogar städtische Zwecke gegründet sind, und die somit spezielle Verhältnisse, spezielle Wünsche und Bedürfnisse am Besten in's Auge zu fassen vermögen.

Digitized by Google

1. §. 111. Ehe wir hierauf jedoch weiter eingehen, ist es wiederum nöthig, noch andre Erscheinungen der Gegenwart näher zu berücksichtigen. Die Stellung der Vereine zu Kunst und Leben ist, wie wir gesehen haben, trotz ihrer ausgebreiteten Thätigkeit bis jetzt im Allgemeinen nur eine mehr äusserliche geblieben. Sie haben vielfach zur künstlerischen Production und zum Wohlgefallen an derselben angeregt, aber sie haben es, bis auf die einzelne Ausnahme, noch nicht vermocht, dieser Production, diesem Begehren eine entschiedene Richtung, einen tieferen Inhalt zuzuertheilen. Gerade aber dieser tiefere Inhalt der Kunst und die allgemeine Anerkennung und die allgemeine Forderung desselben bedingen erst die monumentalen Erzeugnisse der Kunst, und somit die Erscheinung einer aus dem edelsten Keime hervorgegangenen Kunstblüthe. Blicken wir demnach umher, was von andren Kreisen des Lebens aus, für die Hervorbringung künstlerischer Monumente geschieht.

2. Hier haften unsre Augen vor Allem, was in ähnlicher Beziehung an andren Orten in's Leben tritt, auf den grossartigen Kunst-Unternehmungen, welche zu München durch den Willen des jetzt regierenden Königes Ludwig von Bayern hervorgerufen worden sind und täglich neu hervorgerufen werden. Alles, was auf den Befehl dieses begeisterten Schützers der Künste unternommen wird, hat in der That ein monumentales Gepräge; Alles dient der Offenbarung, der Verherrlichung tiefsinniger und fruchtbringender Ideen; Alles, wie reich es auch in die mannigfaltigsten Theile gegliedert sein mag, vereinigt sich auf einander entsprechende Weise zu einem grossen, bedeutungsvollen Ganzen. Und die Fülle, die Breiten-Ausdehnung dieser Unternehmungen ist so ausserordentlich, dass vielleicht in der gesammten neueren Kunst-Geschichte kein Beispiel von ähnlich umfassender Anwendung der Kunst aufzufinden sein dürfte.

Die Baukunst bietet den ganzen Reichthum ihrer Formen dar, um diese emporragenden Kirchen, diese majestätischen Paläste, diese zahlreichen Gebäude zu gemeinnützigen Zwecken

Digitized by Google

diese Ehren-Denkmale in mannigfachster Verschiedenheit prangen zu lassen. Die Bildhauerkunst schliesst sich diesen Werken der Baukunst an, indem sie ihnen, im edelsten Style, Leben und Seele zu geben bemüht ist. Ebenso die Kunst der Malerei; und sie vornehmlich ist es, welche sowohl in Bezug auf den, fast unübersehbaren Reichthum der Gegenstände, als auf die geistreiche Behandlung der Stoffe, hier ein vorwiegendes Interesse gewährt. Für die hochräumige Ludwigskirche werden von Cornelius die grossartigsten Fresken bereitet, welche die Hauptmomente des christlichen Glaubens in bedeutsamer Entfaltung vorführen; die bereits vollendeten Cartons zu diesen Fresken werden allgemein als Werke von vorzüglichstem Werthe gepriesen. Die Allerheiligen-Kapelle ist von H. Hess mit Freskomalereien auf Goldgrund versehen, in denen die wichtigsten Begebnisse, Personen und Gedanken des alten und des neuen Bundes einander gegenübergestellt sind. Die protestantische Kirche enthält ein kolossales Deckengemälde von C. Hermann, ebenfalls tiefsinniger Bedeutung voll. Die gothische Kirche in der Vorstadt Au empfängt einen Schmuck leuchtender Fensterbilder, welcher den kunstreichsten Erzeugnissen des deutschen Mittelalters die Wage hält. Die Festsäle der Glyptothek führen in den wundersamen Compositionen von Cornelius die Mythen der griechischen Götter- und Heroenwelt ebenso lebendig wie in organischem Zusammenhang und Verhältniss vor die Augen des Beschauers; sie leiten auf's Würdigste die Betrachtung der Meisterwerke classischer Kunst, welche dies Gebäude aufbewahrt, ein. Die Corridors der Pinakothek werden, in einer gemessenen Folgereihe, mit charakteristischen Scenen aus der Geschichte der neueren Malerei geschmückt. Die Wohnung des Königes (der neue Königsbau) prangt mit zahllosen, von beinahe dreissig Künstlern gefertigten Wandgemälden, welche die Erzeugnisse der deutschen, und der griechischen Poesie in lebendiger Form und Gestalt darstellen und welche in solcher Weise den Ort, auf den die Augen des Volkes mit Vertrauen geheftet sind, als die milde Behausung der Musen erscheinen lassen. In

Digitized by Google

einem zweiten neuen Flügel der königl. Residenz, der für die grossen Hoffeste bestimmt ist, wird Schnorr die Geschichte der Hohenstaufen, jenes an höchstem Glanz und tragischem Geschicke so reichen deutschen Kaiserhauses, malen. In den öffentlichen Arkaden des Hofgartens sieht man eines Theils die Hauptmomente aus der Geschichte des bayrischen Königshauses und würdevolle allegorische Figuren in Bezug auf diese Geschichte, andern Theils eine grosse Reihenfolge berühmter italienischer Gegenden von Rottmann dargestellt, denen sich Ansichten des griechischen Landes, welches mit Bayern in so naher Beziehung steht, anreihen werden. Das alte Isar-Thor, ein Denkmal aus den mittelalterlichen Zuständen der Stadt, ist mit einem grossen Freskogemälde von Neher, den siegreichen Einzug Ludwig's des Bayern, eine der schönsten Erinnerungen aus der bayrischen Geschichte, darstellend, geschmückt. — Die Zunge des Erzählers ermüdet, indem sie all diese, mehr oder minder tief bedeutsamen Gegenstände, welche der künstlerischen Darstellung dargeboten wurden und denen sich ausserhalb Münchens noch so mannigfach Wichtiges anschliesst, aufzuführen bemüht ist. Möge es hier genügen, nur flüchtigst an das Umfassendste erinnert zu haben.

3. Wenden wir uns von diesen Unternehmungen, welche mehr als alles bisher Berührte geeignet sein dürften, die Kunst unsrer Zeit dem schönsten Punkte ihrer Entfaltung entgegenzuführen, nunmehr zu dem Verhältniss, in dem sie zu den allgemeinen künstlerischen Interessen der Gegenwart stehen! — Die Frage, die sich hiebei zunächst aufdrängt, inwiefern sie nemlich aus allgemein vorhandenen Bedürfnissen und Gefühlen hervorgegangen sind, kann, wie es scheint, als ziemlich überflüssig, unberücksichtigt bleiben. Die Existenz dieser Kunstwerke, ihre innere Bedeutsamkeit, der Umstand, dass sie von einem Theile der vorzüglichsten Künstler, welche Deutschland besitzt, ausgeführt sind, — dürfte eine mehr als genügende Antwort auf eine solche Frage abgeben. Ihre Gültigkeit beruht vor Allem, wie die eines jeden grossartigen Kunstwerkes, in ihnen selber. Wohl aber dürfte eine zweite

Digitized by Google

Frage schärfer in's Auge zu fassen sein: die nemlich, ob nun diese Kunst-Unternehmungen vermögend sein werden, der deutschen Kunst im weiteren Umkreise ihre monumentale Würde wiederzugeben, die Nothwendigkeit der letzteren — wenn es sich um die höheren Interessen des Lebens handelt — klar und folgerecht herauszustellen, und somit den Sinn des Volkes auf diese künstlerische Gestaltung seiner höheren Interessen mit Ueberzeugung hinüberzuleiten.

Es liegt in der Natur der Sache, dass eine so bedeutende 4.
Erscheinung nicht ohne weitere Wirkung vorübergehen kann. Schon die Darlegung der Möglichkeit, dass unsre Zeit allerdings monumentaler Erzeugnisse eines solchen Umfanges fähig sei, und eine Darlegung so glänzender Art, wie es hier der Fall ist, muss in hohem Grade auf das Gemüth des Betrachtenden einwirken, muss auch dem Ausländer den Wunsch nach ähnlichen Besitzthümern tief und lebendig einprägen. Sodann ist in diesen Unternehmungen zugleich eine Schule für die monumentale Kunst eröffnet, wie wir sie seit langer Zeit nicht vor uns gesehen haben. Das Anschaun früherer Werke nützt in diesem Betracht nur wenig, da ihr Inhalt eben nicht mehr den Bedürfnissen der Gegenwart entspricht: dagegen hier eines Theils eine neue, selbständige Uebung in der Behandlung der mannigfachsten, dem modernen Leben angemessenen Stoffe uns entgegentritt, anderen Theils die verschiednen technischen Bedingnisse grossräumiger Kunst in der erschöpfendsten Weise neu ergründet und ausgeführt werden. Aber Alles dies deutet doch nur mehr darauf hin, dass die Mittel vorhanden sind, monumentale Werke auch anderweitig in würdiger Weise durchzuführen, nicht aber, dass auch bereits das Begehren nach solchen in die ferneren Kreise des Lebens fühlbar eingedrungen ist. Die Kunst-Unternehmungen zu München haben durchweg und ausschliesslich ihren Mittelpunkt in der Person des Königes; was in ähnlicher Weise bis jetzt in Bayern hervorgetreten ist, dürfen wir noch nicht wagen, einem andern, als dem unmittelbaren Einflusse desselben zuzuschreiben. Zwar knüpfen sich überall die grossen

Digitized by Google

Erscheinungen der Geschichte an einzelne hervorstechende Persönlichkeiten an, aber dauerhaften Einfluss und Fortschritt haben sie stets nur dann gewonnen, wenn ihnen in der Menge ein empfänglicher Sinn entgegen trat. Nur wenn wir die Spuren eines solchen aufzufinden vermögend sind, dürfen wir von jenen Unternehmungen und von den durch sie hervorgerufenen Mitteln die weiteren günstigen Erfolge erwarten.

5. Die Kunstvereine, von denen im Vorigen gesprochen wurde, gehören vornehmlich, sofern man die Gegenden ihrer ausgebreitetsten Thätigkeit in's Auge fasst, Norddeutschland an; wir dürfen sie gewissermassen als den Gegenpol jener, durch König Ludwig hervorgerufenen Bestrebungen betrachten. Diese zwiefache, einander entgegengesetzte Gestaltung der Kunst-Interessen, — die zugleich den beiden hervorstechendsten Richtungen der gegenwärtigen deutschen Kunst (der Düsseldorfer und der Münchner Schule) vornehmlich Nahrung und Pflege geben, — dürfte jedoch von vornherein, bei grösserem Ueberblick, nicht eben als ungünstig zu betrachten sein; wenigstens lehrt die Geschichte, dass insgemein in Folge von ähnlich auseinandertretenden Richtungen, durch das somit erlangte Bewusstsein der Gegensätze, eine bedeutsamere, vollkommenere Einigung erfolgt ist. Doch dürfte die Hoffnung für die Zukunft, die hierin zu suchen wäre, Vielen allzu trügerisch und unsicher erscheinen. Suchen wir also nach bestimmten Zeugnissen, inwiefern etwa an andern Orten das Begehren nach monumentaler Kunst hervorgetreten ist.

6. Von Seiten der übrigen Fürstenhöfe und Regierungen ist nicht Vieles geschehen, was die Kunst in ähnlicher Bedeutsamkeit, wie es in München der Fall ist, hervortreten liesse. Aber auch das Einzelne ist zu berücksichtigen. Die Architektur erfreut sich in dieser Beziehung, wie es in der Regel der Fall zu sein pflegt, der vorzüglichsten Begünstigung; die Prachtgebäude Berlins, welche in den letzten Decennien erstanden sind, müssen hier vornehmlich als das Schönste, was die Gegenwart in dieser Kunst hervorgebracht hat, angeführt werden. Die Sculptur hat in Berlin ebenfalls einen gross-

artig monumentalen Charakter gewonnen und die Ehrendenkmale, welche Rauch's und Andrer Künstlerhand für Berlin, sowie für andre Orte geschaffen hat, zeugen von dem bedeutsamen Aufschwunge auch dieser Kunst. Die Malerei hingegen wird nur wenig zu höheren Zwecken benutzt. Das Museum von Berlin zeigt hinter der Prachtreihe seiner ionischen Säulen noch die öden Wände, welche zur Aufnahme jener ebenso tiefsinnigen wie anmuthreichen Compositionen Schinkel's bestimmt waren. Die Wandgemälde in der Aula der Universität von Bonn (die vier Fakultäten darstellend), jene Malereien, die gegenwärtig im grossherzogl. Schlosse von Weimar nach den Dichtungen von Goethe und Schiller begonnen werden, stehen neben einigen andren Unternehmungen nur als sehr vereinzelte Anfänge da.

Doch ist auch diesen Anfängen immerhin wenigstens die An- 7.
erkennung nicht zu versagen. Wichtiger für die Belebung des Sinnes für die monumentale Kunst ist eine Reihe andrer Erscheinungen, die in der jüngsten Vergangenheit in's Leben getreten sind und denen sich von Jahr zu Jahr Neues anreiht. Ich meine jene Gedächtnifsstatuen berühmter Männer, welche hier und dort durch einzelne Kreise begeisterter Verehrer, durch freiwilliges Zusammentreten zu rühmlichem Zwecke, errichtet werden. Hierin spricht sich in der That schon die weitere Verbreitung jener Gesinnung aus, dass man überhaupt monumentaler Werke zur würdigen Ausfüllung des Lebens bedürfe und dass man eine künstlerische, d. h. in sich vollendete und abgeschlossene Gestaltung dieser Werke anerkenne. Freilich handelt es sich hier nur um eine einzelne Richtung monumentaler Kunst, aber wenn der Sinn wirklich für das Eine erwacht ist, so dürfen wir auch wohl der Hoffnung leben, dass er weiter um sich blicken und allmählig auch das Nähere und Fernere mit in den Kreis dieses Bedürfnisses hineinziehen werde.

Mit der Malerei, die uns bei dieser Betrachtung vorzugs- 8.
weise interessirt, sieht es für diesen Augenblick freilich noch weniger günstig aus. Wenn wir einige wenige Altarblätter,

Digitized by Google

die durch die Regierungen, durch kirchliche Gemeinden oder durch begüterte Privatleute gestiftet worden sind, ausnehmen, so finden wir kaum noch andre Bestrebungen, die auf die Beschaffung monumentaler Gemälde hinausgingen. Und doch ist die Malerei, die dem Gefühle des Menschen fast vor Allen am Nächsten steht, gerade am Nächsten geeignet, seinen Sinn auf eine höhere Richtung zu leiten, ihm in der verständlichsten Sprache die höheren Interessen des Lebens gegenüberzuführen! Und doch ist für sie gerade aller Orten die günstigste Gelegenheit zur Behandlung dieser höheren Interessen gegeben! Blicken wir in die frühere Blüthezeit der Kunst zurück, wie trat dort überall in jene Orte, an welchen die Verhältnisse des öffentlichen Lebens sich concentrirten, die Kunst der Malerei verschönernd, belebend, beruhigend und würdigend hinein! Und sollten wir denn so ganz unempfindlich gegen die hohen Vortheile sein, welche aus einer solchen Um-
9. gebung hervorgehen müssen? Vor Zeiten gab es kein Rathhaus, in welchem nicht Zeugnisse männlicher Tugend, strengen Rechtes, göttlicher Ordnung von den Wänden zu dem Beschauer sprachen; wir aber begnügen uns in den Sitzungszimmern unsrer Behörden mit den öden Wänden, als ob wir jener edlen Mahnungen nicht mehr bedürften. Die Innungen
10. und Zünfte, welcher Art sie sein mochten, setzten einen Stolz darin, sich bei ihren Versammlungen von den würdigsten Gestalten und Ereignissen, die zur Nachfolge anspornen konnten, umgeben zu sehen; unsre freien Gesellschaften und Vereine (die an die Stelle jener getreten sind) verschmähen das schöne Band, welches in jenen Bildern gewoben war. Und gerade in diesem Verhältniss könnte der Kunst ein Feld gewonnen werden, welches der glücklichsten Bestellung sicher sein würde. Wie mannigfaltig sind die Vereine, die sich zu unsrer Zeit gebildet haben, und wie umfassend könnten die Gegenstände sein, welche sie zum Schmuck ihrer Versammlungsorte dem
11. Künstler darbieten dürften! — So bauen wir auch wohl, wie die Vorzeit, noch Hallen zum Schmuck öffentlicher Orte, zur Bequemlichkeit des Handels und Wandels, aber vergebens

Digitized by Google

suchen wir nach den Bildern der Grossthaten unsres Volkes, welche dort mit redender Zunge zum Volke sprechen könnten.

Und unsre Kirchen! — Man verzeihe es dem Verfasser, 12.
wenn er hier vornehmlich nur die protestantische Kirche in's Auge fasst. — Aller Gipfelpunkt der Kunst vereinte sich zu allen Zeiten mit den religiösen Bedürfnissen und Verhältnissen des Lebens. Das höchste Kunstwerk entstand stets nur da, wo der höchste Inhalt, der religiöse Glaube, behandelt ward, und es diente ebensosehr dazu, diesem Inhalt die nöthige, würdig entsprechende äussere Gestalt zu geben. Aber wir haben ja kaum eine Kirche, welche dem Verlangen der Gegenwart entsprechend wäre, — Gebäude wohl, in denen möglichst viel Menschen zum Anhören einer beliebigen Predigt Platz finden, keins aber, welches unser Gemüth von selber, durch seine unmittelbare Umgebung, zu den höchsten Gedanken emporheben könnte. Und wir haben auch keine religiöse Malerei. Zwar giebt es Manche, die da behaupten, das Gebiet der christlich religiösen Malerei sei in den früheren Stadien bereits durchlaufen, und was einmal vorüber, dürfe nicht wieder nachgeahmt werden. Aber ist unser Glaube denn so kurz, dass er nur von den Seiten, welche die Vorzeit zunächst erfasste, immer und immer wieder dargestellt werden müsse? Umfasst er nicht die ganze Natur und die ganze Geschichte? Giebt es denn nicht, wenn ihr jene heiligen Bilder des Schmerzes verschmäht, eben so gut auch unzählige Bilder der Freude, der Weisheit, der Erfüllung, welche der Darstellung harren? Gehen wir doch nur, um ein Beispiel andrer Auffassung zu geben, als es im Mittelalter der Fall war, auf jene ältestchristlichen Darstellungen zurück*), in welchen, mit wie mangelhafter und verdorbener Form auch, gleichwohl eine Fülle der anmuthvollsten und sinnreichsten Situationen vorgebildet war. Und sollten uns diese nicht vielleicht zu ähnlichen Auffassungsweisen hinleiten dürfen?

Die Wiedereinführung der Kunst in die Kirche und in

---

*) Vergl. Bd. I, §. 4.

Digitized by Google

das öffentliche Leben, d. h. ihre monumentale Bestimmung, dies ist es, wovon vornehmlich die tiefere Begründung einer neuen Kunstblüthe abhängen wird, — ebenso wie ihre grössere Verbreitung durch das nähere Verhältniss zum Handwerk bedingt ist. Es fehlt nicht an bedeutenden künstlerischen Kräften, es fehlt nicht an mannigfachem Wohlgefallen an der Kunst, es fehlt auch nicht an einzelnen, sehr beachtenswerthen Zeugnissen für das Vorhandensein jenes tieferen Sinnes für die Kunst. Aber erst dann, wenn derselbe weiter im Volke um sich gegriffen hat, dürfen wir einem wahrhaft grossartigen Aufschwunge entgegen sehen, denn das Einzelne kann immer keine Gewähr für die Zukunft geben. Vielleicht jedoch ermuntern jene einzelnen Beispiele zur weiteren Nachfolge; vielleicht lassen es sich die Kunstvereine angelegen sein, statt der zweifelhaften Erfolge, die sie bisher erreicht, einen grösseren Ernst hervorzurufen und in Verbindung mit andren Kreisen des Lebens selbstthätig und zum einzeln bestimmten Zwecke in die Kunst einzugreifen; vielleicht auch ist das Bedürfniss nach einer dem öffentlichen Leben gewidmeten Kunst schon unbewusst vorhanden, und wartet nur eines ähnlich kräftigen Anstosses, wie ihn die Kunstvereine bereits nach einer anderen Richtung hin, so viel erfolgreicher als man vermuthen durfte, gegeben haben.

Dies wird uns die Folgezeit lehren. Inzwischen schreitet die Gegenwart vorwärts, aber unsre Hoffnungen sind in ihrem Geleit.

Digitized by Google

Orts-Verzeichniss.

I. Italien.

Cagli.

(Nachträglich zum ersten Bande.)

S. Domenico. Giovanni Sanzio. Bd. I, Vorw. S. X.

Florenz.

S. Maria Nuova. Hugo van der Goes. §. 18, 6.

Gallerie der Ufficj. A. Dürer §. 27, 4. 5. 22. 29. 45. — L. Cranach d. V. §. 31, 23. — H. Holbein d. j. §. 35, 8. — P. van Laar §. 53, 11. — G. Metzu §. 57, 9. (Ueberhaupt ein grosser Reichthum an holländischen Gemälden.) — A. Elzheimer §. 59, 8. — Velasquez §. 80, 12.

Gallerie Pitti. Rubens §. 43, 24. §. 58, 22. — A. van Dyck §. 44, 15. — P. Bril §. 59, 6. — Lud. Backhuisen §. 67, 10. — Murillo §. 80, 38.

Mailand.

Gemäldesammlung der ambrosian. Bibliothek. Joh. Breughel §. 58, 12.

Neapel.

Gemäldegallerie des Museums (agli studj.) Claude Lorrain §. 61, 5.

Rom.

S. Eusebio. A. R. Mengs §. 101, 8.

S. Martino a' Monti. Caspar Poussin §. 60, 6.

Vatikan, Bibliothek. (Camera de' papiri.): A. R. Mengs §. 101, 10.

Pal. Barberini. A. Dürer §. 27, 15.

Pal. Doria. Nicolas Poussin §. 60, 4. — Caspar Poussin §. 60, 7. — Claude Lorrain §. 61, 5. — Joh. Both §. 62, 6.

Pal. Sciarra. L. Cranach d. V. §. 31, 15. — Claude Lorrain §. 61, 3. 5. — Joh. Both §. 62, 6.

Villa Albani. A. R. Mengs §. 101, 9.

Villa d. verst. Bartholdi. (Trinità de' monti). Neuere deutsche Künstler §. 103, 1.

Villa Massimi. Neuere deutsche Künstler §. 103, 6.

Urbino.

S. Agata. Justus von Gent §. 18, 4.

Venedig.

Bibliothek von S. Marco. Hemling (Miniaturen, mit Beihülfe des Livin von Antwerpen und Gerhard von Gent gemalt) §. 19, 15.

Gallerie Manfrini. Jan Steen §. 53, 7.

Digitized by Google

II. Deutschland.

Aachen.

Bettendorf'sche Sammlung. A. Dürer §. 27, 57.
Im Besitz des Hrn. Barthels. Alt-Westphälische Schule §. 12, 9.
Im Besitz des Hrn. Krüger. Alt-Westphälische Schule §. 12, 6. (Liesborner Meister). — §. 12, 7.

Aschaffenburg.

K. Hofbibliothek. Miniaturen von Nic. Glockenton und Hans Beham. Vorwort, S. IX. u. X.

Augsburg.

Dom. Glasmalerei im byz. Style §. 7, 8.
St. Annenkirche. H. Burgkmair §. 29. 7. — L. Cranach d. V. §. 31, 13. — Chr. Amberger §. 35, 20.
Oeffentliche Gallerie. (Vergl. Bd. I.) H. Holbein d. ä. §. 23, 11. — G. Pens §. 28, 31. — H. Burgkmair §. 29, 6. — L. Cranach d. V. §. 31, 17. — P. van Laar §. 53, 11.
Im Privatbesitz. A. Dürer §. 27, 56.

Bamberg.

Dom. Wandmalereien im byz. Style §. 7, 6.
Oeffentliche Bibliothek. Handschriften mit Miniaturen §. 3, 9. §. 4, 8.

Berlin.

(Vergl. Bd. I.)

Gemälde-Gallerie des Museums. Gemälde im german. Style §. 9, 10. — Meister Wilhelm §. 11, 9. 10. — Schüler des Mstr. Stephan §. 11, 23. — Hubert u. Joh. van Eyck §. 16, 1. 2. 4. 7-16. — Mich. Cocxie nach H. u. J. van Eyck §. 16, 17. — Joh. van Eyck §. 17, 2. — Hugo van der Goes §. 18, 9. — Peter Christophsen §. 18, 10. — Rogier van Brügge (?) §. 18, 14. — Hemling §. 19, 13. — Rogier van der Weyde §. 20, 4. — Hieron. Bosch §. 20, 6. — Meister der Lyversb. Passion §. 21, 10. — Schüler desselben §. 21, 12. — Jarenus §. 24, 2. — J. Walch §. 25, 8. — Aldegrever §. 28, 7. — G. Pens §. 28, 36. — H. B. Grün §. 29, 10. L. Cranach d. V. §. 31, 9. 18. 21. 24. — H. Holbein d. j. §. 35, 8. — Chr. Amberger §. 35, 19. — Quintin Messys §. 36, 6. — Joh. Mabuse §. 37, 10. — Anton Moor §. 37, 13. — Lancelot Blondeel §. 37, 17. — J. Patenier u. H. de Bles §. 38, 2. 3

L. Lombard §. 40, 2. — Fr. Floris §. 40, 4. — M. de Vos §. 40, 12. — Joh. Rottenhammer §. 40, 16. — Cornelius van Harlem §. 40, 18. — Abr. Bloemaert §. 40, 20. 21. — A. van Dyck §. 44, 1-3. 9. 12. 15. — Cornelius de Vos §. 44, 16. — Th. Willeborts §. 44, 17. — Th. de Keyser §. 46, 3. — Rembrandt §. 47, 7-9. 13. — Gerbr. van den Eeckhout §. 48, 3. — Ferd. Bol. §. 48, 5. — J. van Vliet §. 48, 9. — Salomon Koning §. 48, 12. 13. — Gerh. Honthorst §. 49, 3. — J. von Sandrart §. 49, 6. — J. Sustermanns §. 49, 9. — J. Kupetzky §. 49, 13. — P. Breughel d. ä. §. 51, 4. 5. — P. Breughel d. j. §. 51, 10. — D. Vinckebooms §. 51, 13. §. 58, 17. — Teniers d. j. §. 52, 12. 14. — Palamedes §. 54, 2. — Terburg §. 55, 5. — Gerh. Dou §. 56, 2. 5. 12. — Gabriel Metzu §. 57, 3. 4. — G. Schalken §. 57, 16. — C. Matsys §. 58, 2. — Joh. Breughel §. 58, 6. 7. — J. Fouquiers u. P. Gyzens §. 58, 12. — R. Savery §. 58, 15. 16. — Jud. de Momper §. 58, 20. — P. Snayers §. 58, 24. — P. Bril §. 59, 5. — Joh. Glauber, J. F. van Bloemen, P. Rysbraeck §. 60, 10. — Claude Lorrain §. 61, 5. — Joh. Both §. 62, 6. — H. Sachtleven §. 62, 12. — J. Griffier §. 62, 13. — Joh. Hackert §. 62, 14. — J. B. Weenix §. 63, 3. — N. Berghem §. 63, 5. — J. van der Meer d. j. §. 63, 14. —

Digitized by Google

J. van Goyen §. 64, 4. — J. Lievens §. 64. 7. — A. Waterloo §. 64, 11. — Jacob Ruisdael §. 65, 3. 9. — M. Hobbema §. 65, 11. J. R. de Vries §. 65, 12. — A. van Everdingen §. 66, 2. — A. Willarts §. 67, 2. — J. van de Capelle §. 67, 4. — Andreas Smit §. 67, 7. — L. Backhuisen §. 67, 10. 11. 12. — H. van Steenwyck §. 68, 6. — Fr. Snyders §. 69, 3. — Joh. Fyt §. 69, 4. — K. Rutharts §. 69, 5. — P. Caulitz §. 69, 8. — Lansaeck §. 70, 2. — Gillis, Adrieanssen §. 70, 3. — Maler von Stillleben §. 71, 2. — Dan. Seghers §. 72, 3. — J. D. de Heem §. 72, 6. — R. Ruysch, J. van Huysum §. 72, 10. — O. M. van Schrieck §. 72, 12.

Pedro Campaña §. 77, 10. — Fr. Zurbaran §. 80, 5. — Murillo §. 80, 31. 39. — J. Careño de Miranda §. 81, 16. — Fr. Clouet §. 85, 6. — S. Vouet §. 85, 11. — Nic. Poussin §. 86, 8. — E. le Sueur §. 87, 4. — P. Mignard §. 87, 7. — Wateau, Paterre, Lancret §. 89, 7. — A. R. Mengs §. 101, 6.

Gemälde-Gallerie des K. Schlosses. L. Cranach d. V. §. 31, 8. 20. — Cornelius van Harlem §. 40, 18. — Rubens §. 43, 30. — Wilh. Honthorst §. 49, 5. — Wateau, Paterre, Lancret §. 89, 7. — J. Louis David §. 90, 6.

Königl. Bibliothek. Handschriften mit Miniaturen: die Aeneide des H. v. Veldeck §. 6, 4; — das Leben der Maria von Werinher §. 6, 5. — Miniaturen von A. Glockenton. Vorwort, S. x.

K. Akademie der Künste. A. J. Carstens §. 102, 3.

K. Schauspielhaus. U. a.: W. Wach §. 104, 9.

Im Besitz d. Grafen A. Raczynski. Leopold Robert §. 91, 9.

Bei Hrn. Schinkel, dessen Entwürfe für die Vorhalle des Museums §. 104, 12.

Tempelhof bei Berlin. L. Cranach d. V. §. 31, 3.

Blaubeuren (in Schwaben).

Klosterkirche. Schule des Bart. Zeitbloom §. 33, 8.

Brandenburg.

Dom. Gemälde vom J. 1518. §. 30, 2.

Brauweiler (unweit Köln.)

Kapitelsaal. Gewölb-Malereien im Styl der alt-kölnischen Schule §. 13, 1.

Cassel.

Oeffentliche Bibliothek. Handschrift des W. von Oranse mit Miniaturen §. 9, 7,

Chemnitz.

M. Wohlgemuth §. 25, 5.

Coblenz.

St. Castor. Meister Wilhelm §. 11, 4.

Im Besitz des Hrn. de Lassaulx. Meister Wilhelm §. 11, 8.

Danzig.

Marienkirche. Joh. van Eyck (?) §. 17, 11.

Darmstadt.

Grossherzogl. Gallerie. (Vergl. Bd. I.) Schüler des Mstr. Stephan §. 11, 24.

Dortmund.

Marienkirche. Alt-Westphälische Schule §. 12, 5.

Katholische Kirche. Westphälische Schule §. 24, 5.

Dresden. (Vergl. Bd. I.)

Katholische Kirche. A. R. Mengs §. 101, 7.

K. Gemäldegallerie. H. Holbein d. j. §. 35, 7. — Rubens §. 58, 22. — Rembrandt §. 47, 18. — P. Breughel d. j. §. 53, 8. — Gerh. Dou §. 56, 2. 12. — Gabriel Metzu §. 57, 6. — P. van Hooghe §. 57, 19. — Claude Lorrain §. 61, 5. — Joh. Both §. 62, 6. — H. Sachtleven §. 62, 12. — N. Berghem §. 63, 5. — Ph. Wouverman §. 63, 7. — A. van de Velde §. 63, 10. — Artus van der Neer §. 64, 9. — A. Waterloo §. 64, 11. — Jacob Ruisdael §. 65, 5. 6. 8. — A. van Everdingen §. 66, 2. — P. Neefs §. 68, 3. — Fr. Snyders §. 69, 3. — M. Hondekoeter §. 69, 7. — Maler von Stillleben §. 71, 2. — J. D. de Heem §. 72, 5. — R. Ruysch, J.

Digitized by Google

van Huysum §. 72, 10. — Velasquez §. 80, 12. — A. R. Mengs §. 101, 6.

FORCHHEIM (unweit Bamberg).

Schloss. Alte Wandmalereien §. 13, 4.

FRANKFURT A. M.

Dom. Wandmalereien im Chor §. 13, 2.

Städelsches Institut. Meister Stephan §. 11, 18. — H. Holbein d. ä. §. 23, 11. — H. v. Kulmbach §. 28, 6. — Bernh. van Orley §. 37, 3. — Schoreel §. 37, 11.

Im Besitz der Familie von Holzhausen. L. Cranach d. V. §. 31, 14.

FREIBURG (im Breisgau).

Münster. H. Holbein d. j. §. 35, 10.

GOETTINGEN.

Universitätsbibliothek. Joh. Raphon. Vorwort S. x.

HALBERSTADT.

Dom. Gewirkte Teppiche im byz. Style §. 7, 10. — Joh. Raphon §. 30, 2.

Liebfrauenkirche. Wandmalereien im byz. Style §. 7, 4. — Wandmalereien, dem Style der alt-kölnischen Schule verwandt §. 13, 2.

HALL, (in Schwaben).

St. Urbanskirche. Schule von Ulm. §. 33, 9.

HALLE.

Moritzkirche. Gemälde vom Ende des 15. Jahrh. §. 30, 1.

HANNOVER.

Im Besitz des Hrn. Hausmann. Joh. Raphon. Vorwort S. x.

KLOSTER HEILSBRONN (zwischen Nürnberg u. Anspach.)

Kirche. H. v. Kulmbach §. 28, 6.

HUNDSHOLZ (bei Kloster Adelberg in Schwaben).

Barth. Zeitbloom §. 33, 8.

KARLSTEIN (unweit Prag.)

Malereien von Theodorich von Prag, Wurmser und Kunze §. 10, 2.

KOELN.

Dom. Meister Wilhelm (Altar aus St. Clara) §. 11, 5. — Meister Stephan (das sog. Dombild) §. 11, 15.

St. Maria am Kapitol. Kapelle Hardenrath: Meister der Lyversb. Passion §. 21, 6. — Gruftkirche: Reste von Wandmalerei. §. 9, 2.

St. Ursula. Gemälde vom J. 1224. §. 9, 1. — Schüler des Mstr. Stephan §. 11, 20.

Städtisches Museum. Meister Wilhelm §. 11, 7. — Meister Stephan §. 11, 14. 17. — Schüler des Mstr. Stephan §. 11, 21. — Albert Ouwater (?) §. 18, 12. — Meister der Lyversbergschen Passion §. 21, 4. — Bart. de Bruyn §. 37, 20.

Im Besitz des Hrn. von Herwegh. Meister Stephan §. 11, 16.

Im Besitz des Hrn. Kerp. Miniaturbild, Schule des Mstr. Stephan §. 11, 25.

Im Besitz des Hrn. Lyversberg. Schüler des Mstr. Stephan §. 11, 21. — Meister der Lyversb. Passion §. 21, 3. — Bart. de Bruyn §. 37, 20.

Im Besitz des Hrn. Oppenheim. Peter Christophsen §. 18, 11.

Im Besitz des Hrn. Schmitz. Schüler des Mstr. Stephan §. 11, 21.

Im Besitz des Hrn. Zanoli. Meister der Lyversb. Passion §. 21, 5.

LEIPZIG. (Vergl. Bd. I.)

Nikolaikirche. A. Fr. Oeser §. 101, 4.

LINZ.

Meister der Lyversberg'schen Passion §. 21, 7.

MAINZ.

Provinzial-Gallerie. Kopie nach Dürer §. 27, 18.

MARBURG.

Elisabethkirche. Gewirkter Teppich im germ. Style §. 9, 9.

MEISSEN.

Dom. Friedrich Herlin (?) §. 22, 3. — L. Cranach d. V. §. 31, 6.

MEMLEBEN (an der Unstrut.)

Ruinen der Klosterkirche. Reste von Wandmalerei §. 3, 11.

MERSEBURG.

Dom. L. Cranach d. S. §. 31, 21.

Muenchen. (Vergl. Bd. I.)
önigliche Sammlungen vor Einrichtung der Pinakothek. (S. Vorwort, S. xi.):

Oeffentl. Gallerie. Eyck'sche Schule §. 20, 2. — H. Holbein d. ä. §. 23, 15. — A. Dürer §. 27, 7. 61. — Aldegrever §. 28, 10. — M. Fesele §. 28, 27. — G. Brew §. 28, 29. — G. Pens §. 28, 33. 34. — H. Burgkmair §. 29, 5. — Chr. Amberger §. 35, 20. — Fr. Franck d. j. §. 40, 8. — Rubens §. 43, 19-29. §. 58, 22. — A. van Dyck §. 44, 7. 10. 11. — Th. de Keyser §. 46, 4. — Rembrandt §. 47. 12. 19. — G. van den Eeckhout §. 48, 2. — Gerh. Honthorst §. 49, 4. — P. Breughel d. ä. §. 51, 3. — Teniers d. j. §. 52, 9. — A. Brouwer §. 52, 22. — Jan Steen §. 53, 6. 9. — Jean le Ducq §. 54, 1. — Terburg §. 55, 3. — Gerh. Dou §. 56, 2. 4. 9. 11. — G. Metzu §. 57, 6. — Fr. van Mieris §. 57, 8. — G. Schalken §. 57, 14. — P. van Hooghe §. 57, 19. — Joh. Breughel §. 58, 10. — A. Elzheimer §. 59, 8. — Claude Lorrain §. 61, 2. 5. — Joh. Both §. 62, 6. — H. Sachtleven §. 62, 12. — A. van de Velde §. 63, 10. — J. van Goyen §. 64, 4. — A. van der Neer §. 64, 9. — Jac. Ruisdael §. 65, 8. — M. Hobbema §. 65, 11. — J. R. de Vries §. 65, 12. — A. van Everdingen §. 66, 2. — J. Peters §. 67, 5. — L. Backhuisen §. 67, 10. — P. Neefs §. 68, 3. — Fr. Zurbaran §. 80, 4. — Velasquez §. 80, 12. — Murillo §. 80, 28. — Ant. Pereda §. 81, 12. — Claud. Coello §. 81, 22.

Gallerie von Schleissheim. Mich. Cocxie nach H. u. J. van Eyck §. 16, 17. — Friedr. Herlin §. 23, 3. — H. Largkmaier §. 23, 9. — H. Holbein d. ä. §. 23, 12 — M. Wohlgemuth §. 25, 3. — G. Mächselkircher §. 25, 9. — U. Füterer §. 25, 10. — H. von Olmdorf §. 25, 12. — A. Dürer §. 27, 8. 9. 20. (?). 30. 31. 33. 38. 46. 49. — H. von Kulmbach §. 28, 4. — Aldegrever §. 28, 9. — S. Deig §. 28, 16. — Bart. Beham §. 28, 17. — A. Altdorfer §. 28, 20-23. — M. Fesele §. 28, 28. — M. Gruenewald §. 28, 39. — H. Burgkmair §. 29, 3. 4. — H. B. Grün §. 29, 10. — L. Cranach d. V. §. 31, 11. — Lucas von Leyden §. 32, 5. 6. — M. Schaffner §. 34, 2. 3. — Rubens §. 43, 26. — P. Breughel d. ä. §. 51, 3. — P. Breughel d. j. §. 51, 7. 8. — Teniers d. j. §. 52, 3, 4. 8. 9. 10. 12. 13. 15. 16. — Craesbecke §. 52, 23. — Joh. Breughel §. 58, 8. — L van Uden §. 58, 23. — A. Pynacker §. 62, 8. — A. Waterloo §. 64, 11. —

Zur ehemal. Boisserée'schen Gallerie gehörig. Meister Wilhelm §. 11, 6. — Meister Stephan §. 11, 13. 19. — Schüler des Mstr. Stephan §. 11, 22. — Joh. van Eyck §. 17, 9. — Hugo van der Goes §. 18, 8. — Rogier van Brügge (?) §. 18, 15. — Hemling §. 19, 7. 14-16. — Meister der Lyversb. Passion §. 21. 8. — A. Dürer §. 27, 55. — Lucas von Leyden (?) §. 32, 7. — Bernh. van Orley §. 37, 4. — Schoreel §. 37, 12. — M. Hemskerk §. 37, 18. — Bart. de Bruyn §. 37, 20.

Hofbibliothek. Miniaturen in Handschriften des früheren Mittelalters §. 3, 4. 5. 6. 8. §. 4, 3. 4. §. 5, 2. 5. §. 6, 6. (Arbeiten des Conrad von Scheyern). §. 7, 12. (n.) §. 9, 4. (Hdschr. des Tristan). — Gebetbuch mit Randzeichnungen von A. Dürer, §. 27, 44, und L. Cranach d. V. §. 31, 26.

Herzogl. Leuchtenberg'sche Gallerie. Velasquez §. 80, 12. — Murillo §. 80, 36. — Fr. Ribalta §. 82, 3. — Fr. Gérard §. 90, 10. — Fl. Fr. Richard §. 91, 4. — Granet, Forbin §. 91, 7. — D. Wilkie §. 98, 8.

Im Besitz des Hrn. Clemens Brentano. Westphälische Schule §. 24, 4.

Ludwigskirche, Allerheiligenkapelle, protestantische Kirche, Kirche in der Vorstadt Au, Neuer Königsbau, Glyptothek, Pinakothek, Arkaden des Hofgartens: P. von Cornelius, J. Schnorr, H. Hess, die Olivier, K. Hermann, u. s. w. §. 101, 4-6. §. 111, 2.

Digitized by Google

MUENSTER.

Dom. Hermann zum Ring §. 37, 23.
Provinzial-Museum. Gemälde im byz. Style §. 7, 7. — Alt-Westphälische Schule §. 12, 2-4. — Ludger zum Ring d. ä. §. 37, 22.
Paulinische Bibliothek. Handschrift mit Miniaturen, Kölner Schule §. 11, 26.

MURRHARDT (in Schwaben).

Stadtkirche. Schule von Ulm. §. 33, 9.

NAUMBURG.

Dom. L. Cranach d. S. §. 31, 32.
St. Wenzelkirche. L. Cranach d. V. §. 31, 12.

NOERDLINGEN.

Hauptkirche. Friedrich Herlin §. 22, 1.
Georgskirche. Friedrich Herlin §. 22, 1.
H. Scheuffelin §. 28, 15.

NUERNBERG.

Frauenkirche. Gemälde im german. Style u. a. §. 9, 13.
St. Lorenz. Gemälde im german. Style §. 9, 12.
St. Sebald. Gemälde im german. Style §. 9, 11. — A. Dürer (Kopie) §. 27, 35. — H. v. Kulmbach §. 28, 3.
Gemälde-Gallerie der Moritzkapelle. Johann van Eyck §. 17, 8. — Meister der Lyversb. Passion §. 21, 9. — Friedrich Herlin §. 23, 2. — H. Holbein d. ä. §. 23, 11. 14. — M. Wohlgemuth §. 25, 4. — A. Dürer §. 27, 32. 34. — H. v. Kulmbach §. 28, 2. — H. Scheuffelin §. 28, 12. — S. Deig §. 28, 16. — A. Altdorfer §. 28, 24. — G. Pens §. 28, 32. — H. Grimmer §. 28, 41. — H. Burgkmair §. 29, 2. — H. B. Grün §. 29, 10. — L. Cranach d. V. §. 31, 10. — L. Cranach d. S. §. 31, 33. — B. Zeitbloom §. 33, 7. — Chr. Amberger §. 35, 20.
Gemälde-Gallerie der Burg. Gemälde im german. Style §. 9, 13. — H. Holbein d. ä, §. 23, 11. — M. Wohlgemuth §. 25, 4. — H. von Olmdorf §. 25, 11. — A. Dürer §. 27, 36. 37. Kopien nach A. Dürer §. 27, 7. 62. — H. Scheuffelin §. 28, 13. 14. — A. Altdorfer §. 28, 25. — G. Pens §. 28, 35. — H. Burgkmair §. 29, 1. — J. von Sandrart §. 49, 7.
Im Besitz des Hrn. Campe. A. Dürer (?) §. 27, 3. — L. Cranach d. V. §. 31, 15.
Im Besitz der Holzschuher'schen Familie. A. Dürer §. 27, 60.

OLDENBURG.

Herzogl. Schloss. J. H. Wilhelm Tischbein d. j. §. 102, 3.

POTSDAM.

Gallerie von Sanssouci. Fr. Floris §. 40, 5. — Rubens §. 43, 30. — Joh. Breughel §. 58, 11.
In den königl. Schlössern. Wateau, Lancret, u. a. §. 89, 7.

PRAG.

Dom. Kapelle des h. Wenceslaus: Alte Prager Schule §. 10, 4. — Mosaik an der Aussenseite §. 10, 8.
Theinkirche. Aeltere Prager Schule §. 10, 7.
Prämonstratenser-Stift Strahow. A. Dürer §. 27, 14.
Ständische Gallerie. Theodorich von Prag §. 10, 6. — Aeltere Prager Schule §. 10, 10. — H. Holbein d. ä. §. 23, 13. — Nic. Maas §. 48, 7. — Carl Screta §. 49, 10. 11.

PYRMONT.

Fürstl. Schloss. Joh. Heinr. Tischbein d. ä. §. 100, 5. — J. H. Wilh. Tischbein d. j. §. 102, 14.

QUEDLINBURG.

Stiftskirche. Im Zitter: Handschrift mit Miniaturen §. 3, 7. — Gewirkte Teppiche im byz. Style §. 7, 9.
In der Gruftkirche: Reste von Gewölbmalereien §. 7, 5.

SCHWERTE (in Westphalen).

Westphälische Schule §. 24, 6.

SINZIG.

Meister der Lyversberg'schen Passion §. 21, 7.

SOEST.

Westphälische Schule §. 24, 7.

STUTTGART.

Königl. Schloss. Schick §. 102, 8.
Königl. Privat-Bibliothek. Handschriften mit Miniaturen §. 6, 7. §. 9, 5.
Oeffentl. Bibliothek. Handschrift mit Miniaturen §. 7, 12. (n.)
Sammlung der Kunstschule. E. v. Wächter §. 102, 6.
Im Besitz des Hrn. Abel. Bart. Zeitbloom §. 33, 3.
Im Besitz des Grafen Leutrum. M. Schaffner §. 34, 5.
Mühlhausen am Neckar (zwei Stunden von Stuttgart), Kapelle des h. Veit: Wandmalereien aus dem vierzehnten Jahrhundert. Vorwort, S. IX.

SULZBACH (in Schwaben).

Die Kirche auf dem Heerberge. Bart. Zeitbloom §. 33, 5.

TUEBINGEN.

Im Besitz des Hrn. von Hirscher. Bart. Zeitbloom §. 33, 4.

ULM.

Münster. M. Schaffner §. 34, 4.

WEIMAR.

Stadtkirche. L. Cranach, d. V. §. 31, 7.
Museum. A. J. Carstens §. 102, 4.
Oeffentl. Bibliothek. L. Cranach d. S. §. 31, 34.

WIEN. (Vergl. Bd. I.)

K. K. Gemälde-Gallerie im Belvedere. Wurmser, Theodorich von Prag §. 10, 3. — Martin Schön §. 23, 6. — M. Wohlgemuth §. 25, 6. — M. Zagel §. 25, 7. — A. Dürer §. 27, 10. 16. 19. 27. 28. 51. 53. 59. — Aldegrever §. 28, 8. — A. Altdorfer §. 28, 26. — G. Pens §. 28, 30. — M. Gruenewald §. 28, 40. — Joh. Aquila §. 29, 8. — H. Holbein d. j. §. 35, 8. — Bernh. van Orley §. 37, 7.
Rubens §. 43, 3. 16-18. — A. van Dyck §. 44, 15. — S. van Hogstraeten §. 48, 10. — P. Breughel d. ä. §. 51, 5. — Teniers d. j. §. 52, 5. 6. 9. 16. — Craesbecke §. 52, 24. — Jan Steen §. 53, 4. 5. — P. van Laar §. 53, 10. — Terburg §. 55, 6. — Gerh. Dou §. 56, 2. — Gabriel Metzu §. 57, 5. — A. Elzheimer §. 59, 8. — H. Swanevelt §. 62, 3. — Joh. Both §. 62, 6. — H. Sachtleven §. 62, 12. — A. van der Neer, §. 64, 9. — Jacob Ruisdael §. 65. 8. — M. Hobbema §. 65, 11. — A. van Everdingen §. 66, 2. — J. Parcellis §. 67, 3. — Bonavent. Peters §. 67, 6. — P. Neefs §. 68, 3. — H. van Steenwyck §. 68, 6. — Fr. Snyders §. 69, 3. — Maler von Stillleben §. 71, 2. — J. D. de Heem §. 72, 7. — Velasquez §. 80, 12. — A. R. Mengs §. 101, 6.
Gallerie Esterhazy. L. Cranach d. V. §. 31, 11. — Rembrandt §. 47, 14. 15. — Teniers d. j. §. 52, 6. 11. — Joh. Breughel §. 58, 6. — Jud. de Momper §. 58, 20. — Claude Lorrain §. 61, 5. — H. Swanevelt §. 62, 3.
Luis de Vargas §. 77, 14. — Vicente Joanez §. 77, 18. — Fr. Pacheco §. 79, 3. — Fr. Zurbaran §. 80, 6. — Velasquez §. 80, 12 — N. de Villacis §. 80, 16. — Alonso Cano §. 80, 21. — Pedro de Moya §. 80, 24. — Juan de Sevilla §. 80, 25. — Murillo §. 80, 27. — Jos. Antolinez §. 80, 42. — Bart. Carducho §. 81, 4. — Ant. Pereda §. 81, 11. — J. Careño de Miranda §. 81, 15. — M. Cerezo §. 81, 17. — J. A. Escalante §. 81, 19. — Claud. Coello §. 81, 21. — Fr. Ribalta §. 82, 2. — Pedro Orrente §. 82, 8. — A. Villadomat §. 83, 3. — A. de Tobar §. 83, 5.
Gall. Lichtenstein. Aldegrever §. 28, 11. — A. Altdorfer §. 28, 26. — Rembrandt §. 47, 17. — P. Breughel d. j. §. 51, 9. — Teniers d. j. §. 52, 11. — Craesbecke §. 52, 24.
Gräfl. Fries'sche Gallerie. A. Dürer §. 27, 50.

WITTENBERG.

Stadtkirche. L. Cranach d. V. §. 31, 5. — L. Cranach d. S. §. 31, 29.
Rathhaus. L. Cranach d. V. §. 31, 4.
Kemberg bei Wittenberg. L. Cranach d. S. §. 31, 30.

Woerlitz (bei Dessau.)
Im gothischen Hause. L. Cranach d. V. §. 31, 16.

Worms.
Dom. Wandmalereien im byz. Style §. 7, 3.

Xanten.
St. Victor. Bart. de Bruyn. §. 37, 12.

III. Schweiz.

Basel.
Oeffentl. Bibliothek. H. Holbein d. j. §. 35, 9. 11. 12.

IV. Niederlande.

Amsterdam.
Museum. Bart. van der Helst §. 46, 5. — Rembrandt §. 47, 6. — Govart Flinck §. 48, 4. — Terburg §. 55, 5. — Gerh. Dou §. 56, 7.
Im Besitz des Hrn. van Loon. Rembrandt §. 47, 4.
Im Besitz des Hrn. van Sixt. Rembrandt §. 47, 4.

Antwerpen.
Dom. Franz Franck d. ä. §. 40, 7. — Rubens §. 43, 11-13.
Augustinerkirche. Rubens §. 43, 15.
St. Jacob. Bernh. van Orley §. 37, 6. — Rubens §. 43, 14.
Gemälde-Sammlung der Akademie. Quintin Messys. §. 36, 3. — Michael Cocxie §. 37, 16. — Fr. Floris §. 40, 6. — Franz Franck d. ä. §. 40, 7. — Fr. Pourbus d. ä. §. 40, 9. — Rubens §. 43, 5-10. — A. van Dyck §. 44, 6. — Die Schüler von Rubens §. 45. (Von ihnen auch Vieles in den Kirchen Antwerpens.)

Bruegge.
St. Salvator. Hemling §. 19, 10.
Hospital des h. Johannes. Hemling §. 19, 3-5.
Hospital St. Julien. Hemling §. 19, 11.
Gemäldesammlung der Akademie. Joh. van Eyck §. 17, 3-5. — Hemling §. 19, 8. 9. — Anton Claessens d. ä. §. 20, 5.
Im Besitz des Hrn. Bogaert-Dumortier. Kopie nach Joh. van Eyck §. 17, 12.

Bruessel.
Gemäldesammlung des Prinzen von Oranien. (Vergl. Bd. I.) Mich. Cocxie nach H. u. J. van Eyck §. 16, 17. — J. van Eyck §. 17, 7. — Hugo van der Goes §. 18, 7. — Hemling §. 19, 6. 17. — Dierick Stuerbout §. 20, 1. — Corn. Engelbrechtsen §. 32, 2. — Quintin Messys §. 36, 4. — Johann Messys. §. 36, 9. — Bernh. van Orley §. 37, 5. — Joh. Mabuse §. 37, 9.
Museum. Bernh. van Orley §. 37, 2.

Courtray.
Frauenkirche. A. van Dyck §. 44, 5.

Gent.
St. Bavo. Hubert u. Joh. van Eyck §. 16, 1-3. 5. 6. — Gerh. van der Meeren §. 18, 3.
St. Michaelis. Andreas Lens §. 73, 1.
Im Besitz des Hrn. van Huyvetter. Justus von Gent §. 18, 5.

Digitized by Google

Im Besitz des Hrn. van Rotterdam. Hubert van Eyck §. 17, 1.

HAAG.

Museum. Rembrandt §. 47, 3. — Teniers d. j. §. 52, 12. — Jan Steen §. 53, 2. 8. — Terburg §. 55, 2. — Gerh. Dou §. 56, 6. — G. Schalken §. 57, 15. — Joh. Breughel §. 58, 5. — R. Savery §. 58, 15. — Paul Potter §. 63, 16. — Jacob Ruisdael §. 65, 8.

LEYDEN.

Stadthaus. Corn. Engelbrechtsen §. 32, 1. — Lucas von Leyden §. 32, 4.

LOEWEN.

St. Peter. Hemling §. 19, 12. — Quintin Messys §. 36, 5.

Gemäldesammlung des Stadthauses. Michael Cocxie §. 37, 15.

V. Frankreich.

PARIS. (Vergl. Bd. I.)

Museum des Louvre. Rubens §. 43, 32. 33. §. 58, 22. — A. van Dyck §. 44, 8. 10. 15. — Bart. van der Helst §. 46, 6. — Rembrandt §. 47, 5. 11. — A. van Ostade §. 52, 18. 19. — Terburg §. 55, 4. — Gerh. Dou §. 56, 2. 3. 8. — G. Metzu §. 57, 6.

Claude Lorrain §. 61, 6. — S. Vouet §. 85, 10. — Nic. Poussin §. 86, 3. 5. — E. le Sueur §. 87, 3. 5. — P. Mignard §. 87, 7. — Ch. le Brun §. 87, 9. — Jean Jouvenet §. 88, 2. — Jos. Vernet §. 89, 11. — J. Louis David §. 90, 4. 5. 8. — Fr. Gérard §. 90, 10. — Gros §. 90, 11. — Géricault §. 90, 14.

Gallerie des Luxembourg. U. a.: E. Delacroix §. 92, 4. — Henry Scheffer §. 92, 7. — Montvoisin §. 92, 12.

Oeffentl. Bibliothek. Miniaturen der Manesse'schen Minnesinger-Handschrift §. 9, 6. — Miniaturen Eyck'schen Styles (Margaretha v. E.?) §. 17, 14.

Gallerie des Marschall Soult. Luis de Morales §. 76, 6. — Juan F. Navarrete §. 77, 21. — Fr. de Herrera el v. §. 79, 9. — Fr. Zurbaran §. 80, 3. — Velasquez §. 80, 12. — Alonso Cano §. 80, 21. Murillo §. 80, 33. 34. 35. — J. de Valdez §. 80, 41.

Im Besitz des Hrn. von Demidoff P. Delaroche §. 92, 11.

Im Besitz des Hrn. Paturle. Leopold Robert §. 91, 10.

Im Besitz des Grafen Pourtales. P. Delaroche §. 92, 10.

Königl. Schloss zu Neuilly. Leopold Robert §. 91, 9.

FONTAINEBLEAU. (Vergl. Bd. I.)

Schloss. Italienische und französische Künstler §. 85, 4.
Kapelle: M. Freminet §. 85, 8.

STRASSBURG.

Oeffentliche Bibliothek. Handschrift (Hortus deliciarum) mit Miniaturen §. 6, 2.

COLMAR.

Münster. Martin Schön §. 23, 4.

Bibliothek. Martin Schön §. 23, 5.

VI. England.

LONDON. (Vergl. Bd. I.)

Paulskirche. J. Thornhill §. 94, 12.

National-Gallerie. Caspar Poussin §. 60, 8. — Claude Lorrain §. 61, 5. — Nic. Poussin §. 86, 7. — W. Hogarth §. 95, 2. — J.

Reynolds §. 95, 7. — B. West §. 96, 16. — Th. Gainsborough §. 99, 2.
Akademie. B. West §. 96, 16. — J. Barry §. 96, 17.
Barbers Hall. H. Holbein d. j. §. 35, 5.
Guild Hall. John Opie §. 96, 19.
Bridewell Hospital. H. Holbein d. j. §. 35, 6.
Grosvenor-Gallerie. Rembrandt §. 47, 5. — B. West §. 96, 15. — Th. Gainsborough §. 99, 2.
Stafford-Gallerie. Rembrandt §. 47, 5.
Wellington-Gallerie. Jan Steen §. 53, 3. — Velasquez §. 80, 8.
Im Besitz des Herzogs von Devonshire. Claude Lorrain §. 61, 6.
Im Besitz des Hrn. Aders. Kopie nach H. u. J. van Eyck §. 16, 18. — Margaretha van Eyck §. 17, 15. — Hemling §. 19, 18. — Eyck'sche Schule §. 20, 3. — Martin Schön §. 23, 7.
Im Besitz des Hrn. Neeld. B. West §. 96, 13.
Im Besitz des Hrn. Rogers. J. Reynolds §. 96, 10.
Im Besitz des Hrn. Solly. Joh. Mabuse §. 37, 8.
Schloss Windsor bei London. H. Holbein d. j. §. 35, 3. — Quintin Messys §. 36, 7. — Nic. Poussin §. 86, 2. — A. Verrio §. 94, 9.
Dulwich College bei London. Rembrandt §. 47, 5. — Murillo §. 80, 37. — J. Reynolds §. 96, 8.
Greenwich Hospital bei London. J. Thornhill §. 94, 12. — B. West §. 96, 14.

LANDSITZE.

Leight Court bei Bristol. Rubens §. 43, 21.
Longford Castle bei Salisbury. H. Holbein d. j. §. 35, 4.
Wiltonhouse bei Salisbury. Jarenus §. 24, 2.

VII. Russland.

ST. PETERSBURG.
(Vergl. Bd. I.)

Gallerie der Eremitage. Raphael, Vorwort S. IX. — Rembrandt §. 47, 11. — Paul Potter §. 63, 17. — Nic. Poussin §. 86, 4.

VIII. Spanien.

CUENCA.

Hauptwerke des Hernan Yañez. §. 77, 6.

GRANADA.

Kathedrale. Alonso Cano §. 80, 20. — Pedro de Moya §. 80, 24.
Schloss der Alhambra bei Granada. Alte Deckengemälde §. 75, 2.

MADRID (Vergl. Bd. I.)

Königl. Museum. Caspar Poussin §. 60, 8. — Claude Lorrain §. 61, 5. — Vicente Joanez §. 77, 17. — J. Pantoja de la Cruz §. 77, 22. — Velasquez §. 80, 9-11. 13. 14. — Alonso Cano §. 80, 19. — Murillo §. 80, 32. 34. 35. — Vic. Carducho §. 81, 5. — Fel.

Castello §. 81, 6. — Jos. Leonardo, A. Arias Fernandez §. 81, 13. — Claud. Coello §. 81, 21. — Fr. Ribalta §. 82, 4. — A. de Tobar §. 83, 4.

MURCIA.

Kathedrale. Werke spanischer Nachfolger des Leonardo da Vinci §. 77, 5.

SEVILLA.

Kathedrale. Pedro Campaña §. 77, 2. — Luis de Vargas §. 77, 13. — J. de las Roelas §. 79, 6. — Pedro de Moya §. 80, 24. — Murillo §. 80, 29.
S. Bernardo. Fr. de Herrera el v. §. 79, 8.
S. Ysabel. Fr. Pacheco §. 79, 4.
Hospital de la Caridad. Murillo §. 80, 31.
Provinzial-Museum. Fr. Zurbaran §. 80, 2. — J. de Valdez §. 80, 40.
In verschiedenen Kirchen Werke von P. Campaña §. 77, 10. — Luis de Vargas §. 77, 13. — J. de las Roelas §. 79, 6. — Alonso Cano §. 80, 20.

TOLEDO.

Zahlreiche Werke des Alonso Berruguete §. 77, 8.

VALENCIA.

Kathedrale. Pablo de Aregio u. Fr. Neapoli §. 77, 4. (Verwandte Arbeiten in einigen andren Kirchen der Stadt.) — Pedro de Orrente §. 82, 9.

Digitized by Google

Verzeichniss der Künstlernamen

für beide Bände.

Band u. Seite.

A.

Aachen, Johann von . . II, 157.
Abbate, Niccolò dell I, 272, II, 272.
Adrieanssen . . . . . . II, 243.
Aelst, Wilh. van . . . . II, 243.
Agi, Andrea Cordelle . . I, 123,
Alamanno, Giovanni . . I, 85.
Albani, Francesco . . . I, 339.
Albertinelli, Mariotto . I, 189.
Aldegrever, Heinrich . II, 117.
Alesio, M. Perez de . . II, 255.
Alfani, Domenico di Paris, I, 137, 279.
—, Orazio . . . I, 137, 279.
Allegri, Antonio . . . I, 286.
—, Pomponio . . I, 297.
Allori, Alessandro . . . I, 326.
—, Cristofano . . I, 348.
Altdorfer, Albrecht . . II, 118.
Alunno, Niccolò . . . I, 129.
Amalteo, Pomponio . . I, 317.
Amato, Antonio d' . . I, 146.
Amberger, Christoph . II, 145.
Amerighi, Michelangelo . I, 351.
Anselmi, Michelangelo I, 283, 297.
Antem, H. van . . . . II, 238.
Antolinez, Josef . . . II, 265.
Antwerpen, Livin van . II, 72.
Apshoven, Theodor . . II, 243.
Aquila, Johannes . . . II, 125.
Aregio, Pablo de . . . II, 252.
Arias Fernandez, Ant. . II, 267.
Arpino, il Cavalier d' . I, 328.
Artois, Jacob van . . . II, 226.

Band u. Seite.

Asper, Hans . . . . . II, 145.
Aspertini, Amico . . . I, 142.
—, Guido . . . . I, 142.
Asselyn, Johann . . . II, 230.
Assen, Johann van . . . II, 226.
Assisi, Tiberio d' . . . I, 137.
Avanzi, Jacopo d' . . . I, 80.

B.

Bacchiacca . . . . . . I, 137.
Backhuisen, Ludolf . . II, 238.
Bagnacavallo . . . . . I, 275.
Baldovinetti, Alessio . . I, 99.
Balen, Heinrich van . . II, 158.
Bamboccio . . . . . II, 201.
Barbacelli, Bernardino . I, 326.
Barbarelli, Giorgio . . I, 300.
Barbieri, Gio. Francesco I, 343.
Baroccio, Federigo . . I, 347.
Barry, James . . . . II, 298.
Bartolo, Domenico di . I, 75.
—, Taddeo di . . . I, 74.
Bartolommeo, Fra . . I, 186.
Basaiti, Marco . . . . I, 124.
Bassano, Francesco . . I, 324.
—, Jacopo . . . . I, 323.
—, Leandro . . . . I, 324.
Bassen, J. B. van . . . II, 240.
Batoni, Pompeo . . . I, 359.
Battem, Gerhard van . II, 232.
Bayeu y Subias, Fr. . . II, 269.
Beccafumi, Domenico . I, 283.
Becerra, Gaspar . . . II, 255.

Digitized by Google

Band u. Seite.

Beek, P. van . . . . . . II, 239.
Bega, Cornelius . . . . II, 197.
Begas, Carl . . . . . . II, 317.
Begyn . . . . II, 230.
Beham, Bartholomäus . II, 118.
—, Hans Sebald II, 118. (S. IX.).
Bella, Stephan della . . II, 280.
Bellini, Gentile . . . . I, 122.
—, Giovanni . . . . I, 121.
Bellotto, Bernardo . . I, 358.
Beltraffio, Gio. Ant. . . I, 168.
Bendemann, Eduard . . II, 316.
Benvenuti, Giambat . . I, 278.
—, Pietro . . . . I, 359.
Berghem, Nicolas . . . II, 228.
Berna . . . . I, 73.
Bernazzano . . . . . . I, 169.
Berruguete, Alonso . . II, 253.
Bertin . . . . II, 290.
Bink, Jacob . . . . . . II, 123.
Bissolo, Pierfrancesco . I, 122.
Blanchart, Jacques . . II. 276.
Bles, Herri de . . . . II, 153.
Bliek . . . . II, 240.
Bloemaert, Abraham . . II, 158.
Bloemen, J. F. van . . II, 221.
—, P. van . . . . II, 202.
Blondeel, Lancelot . . II, 151.
Blondel, M. J. . . . . . II, 285.
Bönisch, Gust. Ad. . . II, 317.
Bol, Ferdinand . . . . II, 182.
Bologna, Simone da . . I, 80.
Bonfigli, Benedetto . . I, 131.
Bonifazio Veneziano . . I, 313.
Bonvicino, Alessandro . I, 314.
Bordone, Paris . . . . I, 317.
Borgognone, Ambrogio . I, 115.
— (Bourguignon), Jacopo I, 357.
Borsum, A. van . . . . II, 236.
Bosch, Hieronymus . . II, 73.
Both, Andreas . . . . . II, 201.
—, Johann . . . . . II, 225.
Botticelli, Sandro . . . I, 94.
Boucher, Fr. . . . . . . II, 279.
Boullogne, Bon . . . . II, 278.
—, Louis de . . . . II, 278.
Bourdon, Sebastian II, 221, 278.
Boydell, John . . . . . II, 296.
Brakenburg, R. . . . . . II, 197.
Bramante . . . . I, 115.
Bramantino . . . . . . I, 115.
Brandel, Peter . . . . . II, 186.
Breckelencamp, Quirin van II, 197.
Breenberg, Bartholomäus II, 226.
Brescia, il Moretto di . I, 314.
Brescianino, Andrea del I, 281.
Brescianino, Giovita . . . I, 316.
Breughel, Johann . II, 213, 244.
—, Peter d. ä. . . . II, 188.
—, Peter d. j. . . . II, 189.
Brew, Georg . . . . . II, 122.
Bril, Paul . . . . II, 217.
Bronzino, Angiolo . . . I, 326.
Brouwer, Adrian . . . II, 195.
Brügge, Rogier van . . II, 63.
Brun, Charles le . . . II, 277.
Brusasorci . . . . . . I, 320.
Bruyn, Bartholomäus de II, 151.
Buffalmaco, Buonamico I, 58, 66.
Bugiardini, Giuliano . . I, 165.
Buonaccorsi, Pierino . I, 272.
Buonarotti, Michelangelo I, 171.
Buoni, Silvestro de' . . I, 146.
Burgkmair, Hans . . . II, 124.

C.

Cagnacci, Guido . . . I, 342.
Calabrese, il cavalier . I, 354.
Calcott, A. W. . . . . . II, 303.
Caldara, Polidoro . . . I, 274.
Calderari . . . . I, 317.
Caliari, Carlo . . . . . I, 323.
—, Paolo . . . . . . I, 321.
Caligarino . . . . I, 278.
Callot, Jacques . . . . II, 279.
Calvart, Dionisio . . . I, 329.
Cambiaso, Luca . . . . I, 329.
Camilo, Francisco . . . II, 267.
Campagnola, Domenico I, 314.
Campaña, Pedro . . . II, 253.
Camphuysen, Theodor . II, 231.
Campi, Antonio . . . . I, 346.
—, Bernardino . . . I, 346.
—, Giulio . . . . . . I, 345.
Camuccini, Vincenzio . I, 359.
Canale (Canaletto) Ant. u. B. I, 358.
Candide . . . . II, 157.
Cano, Alonso . . . . . II, 261.
Cantarini, Simone . . . I, 342.
Canuti, Domenico . . . I, 342.
Capelle, Joh. van de . II, 237.
Caracci, Agostino . . I, 332, 334.
—, Annibale I, 332, 335. II, 216.
—, Lodovico . . . I, 332, 334.
Caracciolo, Giambat. . I, 354.
Caravaggio, Michelang. da I, 351.
Cardi, Lodovico . . . . I, 348.
Carducho (Carduccio), Bart. II, 266.
—, Vincente . . . . II, 266.
Careño de Miranda, Juan II, 267.
Cariani, Giovanni . . . I, 314.
Carotto, Gianfrancesco . I, 285.

Digitized by Google

	Band u. Seite.
Carpaccio, Vittore	I, 125.
Carstens, Asmus Jacob	II, 309.
Carucci, Jacopo,	I, 193.
Castagno, Andrea del	I, 103.
Castello, Felix	II, 266.
Castillo, Antonio del	II, 258.
—, Augustin del	II, 258.
—, Juan del	II, 258.
Catel, Franz	II, 311.
Caulitz, Peter	II, 242.
Cavallini, Pietro	I, 53.
Cavedone, Giacomo	I, 344.
Caxes, Eugenio	II, 266.
—, Patricio	II, 266.
Cento, Guercino da	I, 343.
Cerano	I, 347.
Cerezo, Mateo	II, 267.
Cerquozzi, Michelangelo	I, 357.
Cerva, Gio. Batista	I, 171.
Cesari, Giuseppe	I, 328.
Cesi, Bartolommeo	I, 329.
Chalon, E. A.	II, 302
Champaigne, Philippe	II, 276.
Chardin, S.	II, 281.
Chodowiecky, Daniel Nic.	II, 308.
Christophsen, Peter	II, 63.
Cignani, Carlo	I, 339.
Cigoli, Lodovico	I, 348.
Cima, Giambatista	I, 124.
Cimabue, Giovanni	I, 28.
Cione, Andrea di	I, 58.
Civerchio, Vincenzio	I, 115.
Claessens, Anton, d. ä.	II, 73.
Clomp, C.	II, 230.
Clovio, Giulio	I, 271.
Clouet, François	II, 273.
Cocxie, Michael	I, 279. II, 151.
Coello, Alonso Sanchez	II, 255.
—, Claudio	II, 267.
Coignet	II, 290.
Colle, Raffaele dal	I, 231, 234.
Collet, Inigo	II, 295.
Conca, Sebastiano	I, 357.
Conegliano, Cima da	I, 124.
Conigsloo, Gilles van	II, 215.
Conrad von Scheyern	II, 19.
Contarino, Giovanni	I, 357.
Cooper, Samuel	II, 293.
Coreggio	I, 286
Corneille von Lyon	II, 273.
Cornelissen, Cornelius	II, 158.
Cornelius, Peter von	II, 313, 315.
Corradi, Domenico	I, 99.
Correnzio, Bellisario	I, 353.
Cortese, Jacopo	I, 357.
Cortona, Pietro da	I, 350.
Cosimo, Pier di	I, 163.
Cossa, Francesco	I, 112.
Costa, Lorenzo	I, 112, 140, 142.
Cotignola, Gir. Marchese da	I, 277.
Courtois, Jacques	I, 357.
Cousin, Jean	II, 273.
Coypel, Antoine	II, 278.
—, Noel	II, 278.
Coxis, Michael	I, 279. II, 151.
Craesbecke, Joseph	II, 196.
Cranach, Lucas, d. V.	II, 127.
—, Lucas, d. S.	II, 134.
Crayer, Caspar de	II, 173.
Credi, Lorenzo di	I, 164.
Crespi, Daniele	I, 347.
—, Gio. Batista	I, 347.
Crivelli, Carlo	I, 117.
Cruikshank, George	II, 302.
Cruz, Juan Pantoja de la	II, 256.
Cuevas, Pedro de las	II, 266.
Cuylenburg, A.	II, 219.

D.

	Band u. Seite.
Daege, Eduard	II, 317.
Dalmasio, Lippo di	I, 81.
Dante, Girolamo	I, 313.
David, Jacques Louis	II, 283.
Dawe, George	II, 301.
Decamps	II, 289.
Deelen, D. van	II, 240.
Deig, Sebastian	II, 118.
Delacroix, Eugène	II, 288.
Delaroche, Paul	II, 289.
Denner, Balthasar	II. 304.
Detroy, François	II, 278.
Deutsch, Nicolaus	II, 145.
Devéria, E.	II, 289.
Diepenbeck, Abraham van	II, 173.
Diepram, A.	II, 197.
Dietrich, Chr. W. E.	II, 305.
Dobson, William	II, 293
Dolci, Carlo	I, 349.
Dominichino	I, 337.
Doni, Adone	I, 137, 279.
Donzelli, Ippolito	I, 145.
—, Pietro	I, 145.
Dossi, Dosso	I, 278.
Dou (Dow, Douw), Gerh.	II, 205 (183)
Drevet	II, 278.
Drouais	II, 285.
Droogslot, J.	II, 197.
Duccio di Buoninsegna	I, 32.
Ducq, Jean le	II, 201.
Dürer, Albrecht	II, 87.
Dughet, Caspar	II, 220.
Dyck, Anton van	II, 169, 292.

Digitized by Google

Band u. Seite.

Eastlake, Ch. Lock . . II, 301.
Edelinck . . . . II, 278.
Eeckhout, Gerbrand van den II, 182.
—, d. j. . . . . II, 246.
Ellinger . . . . II, 13.
Elzheiner, Adam . . . II, 218.
Empoli, Jacopo da . . I, 349.
Engelbrechtsen, Cornelius II, 136.
Ermels, Joh. Franz . . II, 226.
Escalante, Juan Ant. . II, 267.
Espinosa, Jac. Geron. de II, 268.
Etty, W. . . . . II, 301.
Everdingen, Aldert van II, 236.
Eyck, Hubert van . . . II, 44.
—, Johann van . . . II, 44.
—, Margaretha van II, 47, 60.

F.

Fabriano, Gentile da . . I, 81.
—, Gritto da . . . I, 81.
Faenza, Jacomone di . I, 279.
Faes, van der . . . . II, 293.
Fage, Raymond la . . II, 279.
Falcone, Aniello . . . I, 355.
Fa presto, Luca . . . I, 357.
Farinato, Paolo . . . I, 321.
Fattore, il . . . . . . I, 272.
Ferrara, Stefano da . . I, 112.
Ferrari, Gaudenzio . I, 170, 279.
Ferri, Ciro . . . . . . I, 350.
Fesele, Martin . . . . II, 122.
Feti, Domenico . . . I, 348.
Fiammingo, Dionisio . I, 329.
Fielding, Copley . . . II, 303.
Fiesole, Fra Gio. Angelico I, 75.
Figino, Ambrogio . . . I, 171.
Filipepi, Alessandro . . I, 94.
Finoglia, Domenico . . I, 354.
Fiore, Colantonio del . I, 143.
Flamenco, Juan . . . II, 249.
Flaxman, John . . . . II, 300.
Flinck, Govart . . . . II, 182.
Flore, Jacobello de . . I, 84.
Floris, Franz . . . . II, 155.
Fohr, Carl . . . . . . II, 313.
Fontana, Lavinia . . . I, 329.
—, Prospero . . . . I, 328.
Foppa, Vincenzio . . . I, 114.
Forbin . . . . II, 286.
Fouquiers, Jacob . . . II, 214.
Francesca, Piero della . I, 115.
Franceschini, Baldassare I, 349.
Francia, Francesco . . I, 138.
—, Giacomo . . . . I, 142.

Band u. Seite.

Francia, Giulio . . . . . I, 142.
Franciabigio, Marco Ant. I, 193.
Francisque . . . . . . II, 221.
Franck, Franz, d. ä. . . II, 156.
—, Franz, d. j. . . . II, 156.
Franco, Batista . . . . I, 318.
Francucci, Innocenzo . I, 276.
Fredi, Bartolo di . . . I, 74.
Freminet, Martin . . . II, 273.
Friedrich, L. D. . . . II, 314.
Frutet, Franz . . . . II, 254.
Füger, Fr. H. . . . . . II, 312.
Füssli, Joh. Heinrich . . II, 299.
Füterer, Ulrich . . . . II, 83.
Fuligno, Niccolò di . . I, 129.
—, Pietro Antonio di I, 129.
Fungai, Bernardino . . I, 281.
Furini, Francesco . . . I, 349.
Fyt, Johann . . . . . . II, 241.

G.

Gaddi, Angiolo . . . . I, 51.
—, Gaddo . . . . I, 32.
—, Taddeo . . . I, 50. (57).
Gainsborough, Thomas II, 302.
Galassi, Galasso . . . I, 112.
Gambara, Lattanzio . . I, 316.
Gandini, Giorgio . . . I, 297.
Garbo, Raffaellino del . I, 195.
Gargiuoli, Domenico . I, 356.
Garofalo . . . . I, 277.
Gatti, Bernardino . . . I, 297.
Gelée, Claude . . II, 222. (275.)
Gennari . . . . I, 344.
Genovese, il prete . . I, 354.
Gent, Gerhard van . . II, 72.
—, Justus van . . . II, 62.
Gérard, Fr. . . . . . . II, 284.
Gerbier, Balthasar . . II, 292.
Géricault . . . . II, 285.
Gessi . . . . I, 342.
Ghering, Johann . . . II, 240.
Ghirlandajo, Davide u. Bened. I, 102.
—, Domenico . . . I, 99.
—, Ridolfo . . . . I, 194.
Giambono, Michiel . . I, 84.
Giannicola . . . . . . I, 137.
Gibson, Richard . . . II, 293.
Gillis . . . . II, 243.
Gillot, Claude . . . . II, 280.
Gillray, James . . . . II, 295.
Gimignano, Vincenzio di S. I, 279.
Giolfino, Niccolò . . . I, 320.
Giordano, Luca . I, 357. II, 269.
Giorgione . . . . I, 300.
Giottino . . . . I, 52.

Digitized by Google

	Band u. Seite.
Giotto	I, 39.
Giovanni di S. Giovanni	I, 349.
—, Matteo di	I, 75.
Girodet	II, 285.
Giroux	II, 290.
Giunta von Pisa	I, 26.
Glauber, Johann	II, 221.
Glockenton, Alexander	II, S. x.
—, Nicolaus	II, S. x.
Gobbo da' Frutti	I, 345.
Goes, Hugo van der	II, 62.
Goltzius, Heinrich	II, 157.
Gossaert, Johann	II, 150.
Goyen, Johann van	II, 232.
Gozzoli, Benozzo	I, 97.
Graff, Anton	II, 307.
Granacci, Francesco	I, 103.
Grandi, Ercole	I, 113.
Granet	II, 286.
Greuze, J. B.	II, 281.
Griffier, Johann	II, 226.
Grimaldi, Gio. Francesco	I, 344.
Grimmer, Hans	II, 123.
Gros, A. J.	II, 285.
Grün, Hans Baldung	II, 125.
Gruenewald, Mathias	II, 123.
Gualdo, Matteo de	I, 129.
Gudin, Theodor	II, 290.
Guercino da Cento	I, 343.
Guérin, Paulin	II, 285.
Guido von Siena	I, 26.
Guisoni, Fermo	I, 271.
Gyzens, Peter	II, 214.
H.	
Hackert, Jac. Philipp	II, 308.
—, Johann	II, 227.
Hals, Franz	II, 174.
Harlem, Cornelius van	II, 158.
—, Dirck van	II, 72.
Hartmann, Ferdinand	II, 311.
Heeda, Vigor van	II, 243.
Heem, Joh. David de	II, 244.
Heere, Lucas de	II, 292.
Helst, Barth. van der	II, 175.
Hemling, Hans	II, 64.
Hemskerk, Martin	II, 151.
Hennequin	II, 285.
Herlin, Friedrich	II, 76.
Hermann, Carl	II, 316.
Herrera, Francisco de, el v.	II, 257.
—, Francisco de, el m.	II, 258.
Hersent	II, 285.
Hess, Heinrich	II, 315.
—, Peter	II, 316.
Heyden, Joh. van der	II, 240.
Highmore, Joseph	II, 294.
Hildebrandt, Theodor	II, 318.
Hilton, W.	II, 301.
Hobbema, Mindert	II, 236.
Hogarth, William	II, 294.
Hogstraeten, Samuel van	II, 182.
Holbein, Eduard	II, 317.
—, Hans, d. ä.	II, 79.
—, Hans, d. j.	II, 141. 292.
Hondekoeter, Egidius	II, 215.
—, Melchior	II, 242.
Honthorst, Gerhard	II, 184.
—, Wilhelm	II, 184.
Hooghe, Peter van	II, 211.
Hoppner, John	II, 299.
Horenbout, Gerh. Lucas	II, 292.
Horst, G.	II, 182.
Howard, H.	II, 301.
Huchtenburg, J. van	II, 202.
Hübner, R. J. B.	II, 316.
Huysmann, Cornelius	II, 226.
Huysum, Joh. van	II, 245.
I.	
Imola, Innocenzo du	I, 276.
Ingegno	I, 136.
Ingres, J. A. D.	II, 285.
Iriarte, Ignacio	II, 265.
J.	
Jackson, John	II, 301.
Jacone	I, 194.
Jamesone, George	II, 293.
Janet	II, 273.
Jansens, Abraham	II, 173.
Jardin, Carl du	II, 230.
Jarenus	II, 80.
Joanez, Vicente	II, 255.
Joannes, Petrus	I, 80.
Johannis, Petrus	I, 80.
Jordaens, Jacob	II, 173.
Jouvenet, Jean	II, 278.
K.	
Kabel, Adrian van der	II, 232.
Kauffmann, Angelika	II, 307.
Kaulbach, Wilhelm	II, 316.
Ketel, Cornelius	II, 292.
Keyser, Theodor de	II, 175.
Kierings, Alexander	II, 215.
Kneller, Jonathan	II, 293.
Kobell, Ferdinand	II, 308.
Koch, Joseph	II, 311.
Koekoek	II, 246.
Kolbe, Carl	II, 314.
Koning, Salomon	II, 183.
Krabbetie	II, 230.

Digitized by Google

	Band u. Seite.
Krause, Wilh.	II, 317.
Kügelchen, Gerh. von	II, 312.
Kulmbach, Hans von	II, 116.
Kunze	II, 30.
Kupetzky, Johann	II, 185.
Kuyp, Albrecht	II, 230.
—, J. G.	II, 231.
L.	
Laar, Peter van	II, 201.
Lafage, Raymond	II, 279.
Lairesse, Gerhard	II, 186.
Lama, Gianbernardo	I, 274.
Lanchares, Antonio de	II, 266.
Lancret	II, 281.
Landseer, Edwin	II, 302.
Lanfranco, Giovanni	I, 314.
Lanini, Bernardino	I, 171.
Lansaeck	II, 242.
Largilliere, Nic. de	II, 278.
Largkmaier, Hans	II, 79.
Lastmann, Peter	II, 215.
Laurati, Pietro	I, 63.
Lawrence, Thomas	II, 301.
Lebrun, Charles	II, 277.
Lely, Peter	II, 293.
Lens, Andreas	II, 245.
Leonardo, Josef	II, 267.
Leslie, C. R.	II, 302.
Lessing, Carl Friedr.	II, 316.
Lessore	II, 289.
Lesueur, Eustache	II, 276.
Leyden, Lucas von	II, 137.
Lianoris, Petrus	I, 80.
Liberale	I, 126.
Liberi, Pietro	I, 358.
Libri, Girolamo dai	I, 127.
Licinio, Bernardino	I, 316.
—, Gio. Antonio	I, 316.
Liemakern, Nicolaus de	II, 173.
Lievensz, J.	II, 183, 232.
Lilienbergh	II, 241.
Lingelbach, Johann	II, 226.
Lippi, Filippino	I, 90, 96.
—, Fra Filippo	I, 92.
Livin von Antwerpen	II, 72.
Lomazzo, Gio. Paolo	I, 171.
Lombart, Lambert	II, 155.
Longhi, Luca	I, 329.
Looten, Joh.	II, 236.
Lorenzo, Ambrogio di	I, 72.
—, Fiorenzo di	I, 130.
—, Pietro di	I, 63, 72.
— Camaldolense, Don	I, 79.
Lorrain, Claude	II, 222, 275.
Lotto, Lorenzo	I, 305.
Luigi, Andrea di	I, 136.
Luini, Aurelio	I, 167.
—, Bernardino	I, 165.
Luzzo da Feltre, Lorenzo	I, 305.
Lys, Johann van der	II, 219.
M.	
Maas, Nicolaus	II, 182.
Mabuse, Johann	II, 150, 292.
Maddersteg, M.	II, 239.
Mächselkircher, Gabriel	II, 83.
Mainardi, Bastiano	I, 102.
Mander, Carl van	II, 157.
Manetti, Domenico	I, 327.
Manozzi	I, 349.
Mansueti, Giovanni	I, 126.
Mantegna, Andrea	I, 109.
—, Francesco	I, 111.
Manuel, Nicolaus	II, 145.
Maratta, Carlo	I, 339.
Marcone, Marco	I, 124.
Marconi, Rocco	I, 305.
Martin, John	II, 303.
Martinellus	I, 129.
Martino, Simone di	I, 69. (57, 65.)
Marullo, Giuseppe	I, 354.
Masaccio	I, 89.
Masolino da Panicale	I, 88.
Massimo Stanzioni	I, 354.
Matsys, Cornelius	II, 212.
Matteis, Paolo de	I, 357.
Maturino	I, 274.
Mazo Martinez, Juan B. de	II, 261.
Mazzolini, Lodovico	I, 113.
Mazzuola, Filippo	I, 116.
—, Girol. di Micchele	I, 298.
Mazzuoli, Filippo	I, 297.
—, Francesco	I, 297.
Meccherino	I, 283.
Mecheln (Meckenen) Israel v.	II, 74.
Meer, Joh. van der	II, 230.
Meeren, Gerhard van der	II, 61.
Melano, Giovanni da	I, 53.
Melozzo da Forli	I, 114.
Melzi, Francesco	I, 168.
Memling, Hans,	II, 64.
Memmi, Lippo	I, 71.
—, Simone	I, 69.
Mengs, A. Raphael	II, 306. (269. I, 359)
Merian, Matthäus	II, 185.
Messina, Antonello da	I, 120.
Messys, Johann	II, 148.
—, Quintin	II, 146.
Metzu, Gabriel	II, 208.
Meulen, A. F. van der	II, 202.
Meyerheim, Eduard	II, 317.

Digitized by Google

Band u. Seite.

Meyering, Albrecht . . II, 226.
Michelangelo Buonarotti I, 171.
—, Cerquozzi delle batt. I, 357.
Miel, Johann . . . . II, 230.
Mierevelt, Michael . . II, 174.
Mieris, Franz van . . . II, 209.
—, Wilhelm van . . II, 210.
Mignard, Pierre . . . II, 277.
Mignon, Abraham . . . II, 244.
Milet, Franz . . . . . . II, 221.
Modena, Pellegrino da I, 279. (234).
Moerenhout . . . . . . II, 246.
Moine, François le . . II, 279.
Mol, Peter van . . . . II, 173.
Mola, Gio. Batista . . I, 339.
Molenaer, J. . . . . . . II, 197.
Momper, Judocus de . II, 215.
Montagna, Bartolommeo I, 126.
Montvoisin . . . . . . II, 289.
Moor (More, Moro), Anton II, 151, 292.
Morales, Luis de . . . II, 251.
Moreelze, Paul . . . . II, 174.
Moro, Giambat. dal . . I, 320.
Morone, Francesco . . I, 126.
Moroni, Gio. Batista . I, 315.
Moucheron, Friedrich . . II, 226.
—, Isaac . . . . . . II, 226.
Moya, Pedro de . . . II, 262.
Mulready, W. . . . . . II, 302.
Murano, Gio. ed Antonio da I, 84.
Murillo, Bart. Est. de . II, 262.
Mutina, Thomas de I, 86. II, 30.
Muziano, Girolamo . . I, 316.

N.

Naldini, Batista . . . I, 326
Nanteuil . . . . II, 278.
Nason, Peter . . . . . II, 243.
Navarrete, Fernandez . II, 256.
Neapoli, Francisco . . II, 252.
Neefs, Peter . . . . . II, 239.
Neer, Artus van der . . II, 232.
—, Eglon van der II, 186, 211.
Negroponte, Fra Antonio da I, 84.
Nelli, Plautilla . . . . I, 189.
Neroni, Bartolommeo . I, 283.
Netscher, Caspar . . . II, 210.
Northcote, James . . . II, 298.

O.

Oeser, Adam Fr. . . . II, 306.
Oggione, Marco d' . . I, 167.
Oliver, Isaac und Peter II, 292.
Olivier, Friedr. u. Ferd. v. II, 313, 315.
Olmdorf, Hans von . . II, 83.
Olmo, Gio. Paolo l' . . I, 305.

Band u. Seite.

Onoria, Micchele . . I, 83.
Opie, John . . . . . . II, 298.
Orbetto . . . . I, 358.
Orcagna, Andrea . . . I, 59.
—, Bernardo . . . I, 62, 63.
Orley, Bernh. van II, 149. (I, 235, 239.)
Orizonte . . . . II, 221.
Orrente, Pedro . . . . II, 268.
Orsi, Lelio . . . . . . I, 297.
Ortolano . . . . I, 278.
Ostade, Adrian van . . II, 194.
—, Isaac van . . . II, 195.
Osterwyck, Maria van . II, 244.
Ouwater, Albert . . . II, 63.
Overbeck, Friedrich II, 313, 315.

P.

Pacchiarotto, Jacopo . I, 281.
Pacheco, Francisco . . II, 257.
Padovanino, Alessandro I, 358.
Paelinck, Joseph . . . II, 246.
Pagani, Gregorio . . . I, 348.
Palamedes (Stevens) . . II, 201.
Palma giov., Jacopo . . I, 357.
— vecchio, Jacopo . I, 304.
Palmezzano, Marco . . I, 138.
Palomino y Velasco, A. II, 269.
Panetti, Domenico . . I, 114.
Panicale, Masolino da . I, 88.
Pantoja de la Cruz, Juan II, 256.
Papa giov., Simone . . I, 329.
— vecchio, Simone . I, 145.
Parcellis, Joh. . . . . II, 237.
Pareja, Juan . . . . . II, 261.
Parentino, Bernardo . . I, 111.
Parmigianino . . . . . I, 297.
Passeri, Giambatista . I, 338.
Passerotti, Bartolommeo I, 328.
Passignano, Domenico da I, 348.
Patenier, Joachim . . . II, 153.
Paterre . . . . II, 281.
Pauli, Jacobus . . . . I, 80.
Pellegrini, Pellegrino . . I, 277.
Pennachi, Piermaria . . I, 122.
Penni, Bartol. Luca . . II, 292.
—, Francesco I, 272. (231, 234, 235, 246, 259.)
Pens, Georg . . I, 279, II, 122.
Pereda, Antonio . . . II, 266.
Perugino, Pietro . . . I, 131.
Peruzzi, Baldassare . . I, 284.
Pesne, Antoine . . . . II, 279.
Peters, Bonaventura . . II, 238.
—, Johann . . . . . II, 238.
Pforr, Franz . . . . . II, 313.
Piazza, Calisto . . . . I, 314.

Digitized by Google

Band u. Seite.

Pietro, Lorenzo di . . . I, 75.
—, Niccolà di, (Toskaner) I, 67.
—, Niccolà di, (Venetianer) I, 84.
—, Sano di . . . . . I, 75.
Pino, Marco di . . . I, 327.
Pinturicchio, Bernardino I, 135.
Piombo, Fra Sebast. del I, 185, 303.
Pippi, Giulio (vergl. Romano) I, 268.
Pisanello, Vittore . . . I, 85.
Pisano, Giovanni . . . I, 57.
—, Niccolà . . . . I, 27.
Pistoja, Fra Paolo da . I, 189.
—, Lionardo . . . I, 273.
Poccetti . . . . I, 326.
Poelenburg, Cornelius . II, 219.
Polidoro, Caldara . . . I, 274.
Polydor . . . . II, 221.
Pollajuolo, Antonio . . I, 105.
Pomarance, il Cav. dalle I, 348.
Ponte, Jacopo da . . . I, 323.
Pontormo . . . . I, 193.
Pordenone, G. A. Licinio da I, 316.
Porta, Baccio della . . I, 186.
Potter, Paul . . . . . II, 230.
Pourbus, Franz, d. ä. . II, 156.
—, Franz, d. j. . . . II, 157.
Poussin, Caspar . II, 220, 275.
—, Nicolaus . II, 219. 274.
Preti, Maria . . . . . I, 354.
Previtali, Andrea . . . I, 123.
Preyer, J. P. . . . . . II, 317.
Primaticcio, Fr. I, 271, 277 (II, 272)
Procaccini, Camillo . . I, 346.
—, Ercole giov. . . I, 347.
—, Ercole vecchio . I, 346.
—, Giulio Cesare . I, 346.
Prout, Samuel . . . . II, 303.
Prudhon . . . . II, 285.
Puccio, Pietro di . . . I, 66.
Puligo, Domenico . . . I, 194.
Pupini, Biagio . . . . I, 276.
Pynacker, Adam . . . II, 225.

Q.

Quellinus, Erasmus . . II, 173.

R.

Raibolini, Francesco . I, 138.
Raimondi, M. Ant. . I, 279. (240).
Ramenghi, Bartolommeo I, 275.
Raphael Sanzio I, 196 (II, S. IX.)
Raphon, Johann II, 126 (S. x.)
Ravestyn, Johann van . II, 174.
Ravignano, Marco . . I, 280.
Razzi, Gianantonio . . I, 281.
Rembrandt van Ryn, Paul II, 176, 232.
René von Anjou . . . II, 272.
Reni, Guido . . . . . I, 340.
Reynolds, Josua . . . II, 296.
Ribalta, Francisco . . . II, 268.
Ribera, Gius. (Josef de) I, 352. II, 268.
Ricci, Domenico . . . I, 320.
Ricciarelli, Daniele . . I, 185.
Riccio, Maestro . . . I, 283.
Richard, Fl. Fr. . . . II, 286.
Richardson, Jonathan . II, 293.
Ridinger, Joh. Elias . . II, 242.
Ridolfi, Carlo . . . . I, 357.
Rigaud, Hyacinthe . . II, 279.
Rinaldi . . . . I, 271.
Rincon, Antonio del . . II, 252.
Ring, Hermann zum . . II, 152.
—, Ludger zum, d. ä. II, 152.
Rizi, Francisco . . . . II, 267.
Robert, Leopold . . . II, 286.
Robusti, Jacopo . . . I, 318.
Rocqueplan, C. . . . II, 289.
Rode, Chr. Bernh. . . II, 305.
Rogel, Maestro . . . . II, 249.
Romanelli, Gio. Francesco I, 350.
Romanino, Girolamo il I, 315.
Romano, Giulio. I, 268. (229, 230, 232, 233, 234, 247, 248, 249, 259, 262, 264.)
Romeyn, W. . . . . . II, 230.
Romney, George . . . II, 297.
Roncalli, Cristoforo . . I, 348.
Rondani, Fr. Maria . . I, 297.
Roos, Joh. Heinrich . . II, 230.
—, Philipp . . . . II, 230.
Rosa, Salvator . . . . I, 355.
Rosselli, Cosimo . . . I, 96.
—, Matteo . . . . I, 349.
Rossi, Francesco de' . I, 326.
Rosso (de' Rossi) I, 194. II, 272.
Rotari, Pietro . . . . I, 358.
Rottenhammer, Johann I, 320. II, 158.
Rottmann . . . . . . II, 316.
Roux, Maitre . . . . . II, 272.
Rubens, Peter Paul II, 161, 215. (292.)
Rugendas, Georg Philipp II, 202.
Rugerius . . . . I, 117.
Ruisdael, Jacob . . II, 234, 239.
—, Salomon . . . . II, 236.
Rutharts, Carl . . . . II, 241.
Ruysch, Rachel . . . II, 244.
Ryckaert, D. . . . . . II, 197.
Rysbraeck, P. . . . . II, 221.

S.

Sabbatini, Andrea . . . I, 273.
—, Lorenzo . . . . I, 328.
Sacchi, Andrea . . . I, 339.

Digitized by Google

	Band u. Seite.
Sachtleven (Saftleven), H.	II, 226.
Saenredam, Peter	II, 239.
Salaino, Andrea	I, 168.
Salerno, Andrea di	I, 273.
Salimbeni, Arcangiolo	I, 327.
Salmeggia, Enea	I, 347.
Salvi, Gio. Batista	I, 345.
Salviati, Francesco de'	I, 326.
Sammachini, Orazio	I, 328.
Sandrart, Joachim von	II, 184.
Santa Croce, Girol. di	I, 123.
Santafede, Fabrizio	I, 274.
—, Francesco	I, 274.
Sanzio, Giovanni	I, 138. (S. x.)
—, Raphael	I, 196. (II, S. ix.)
Saraceno, Carlo	I, 352.
Sart, Corn. du	II, 197.
Sarto, Andrea del	I, 189. (261. II, 272)
Sassoferrato	I, 345.
Savery, Roland	II, 214.
Savoldo, Geronimo	I, 314.
Schadow, Wilhelm	II, 313, 316.
Schaffner, Martin	II, 140.
Schalken, Gottfried	II, 210.
Schedone, Bartolommeo	I, 345.
Scheffer, Ary	II, 288.
—, Henry	II, 288.
Schelfhout	II, 246.
Scheuffelin, Hans	II, 117.
Schiavone, Andrea	I, 314.
—, Gregorio	I, 111.
Schick, Gottlieb	II, 310.
Schinkel, Carl Friedr.	II, 317.
Schirmer, Wilh.	II, 317.
Schnorr v. Carolsfeld, Jul.	II, 313, 315.
Schön (Schongauer), Martin	II, 76.
Schoreel, Johann	II, 150.
Schotel	II, 246.
Schrieck, O. M. van	II, 245.
Schrödter, Adolph	II, 316.
Schwarz, Christoph	II, 158.
Screta, Carl	II, 185.
Sebastiano, Lazzaro	I, 126.
See, M. Archer	II, 301.
Seghers, Daniel	II, 244.
—, Gerhard	II, 173.
Semenza	I, 342.
Semini, Andrea	I, 329.
—, Ottavio	I, 329.
Semitecolo, Niccolò	I, 83.
Semolei	I, 318.
Sesto, Cesare da	I, 169, 279.
Sevilla, Juan de	II, 262.
Siciolante, Girolamo	I, 327.
Siebert	II, 317.
Siena, Marco da	I, 327.
Siena, Matteo da	I, 75.
—, Michelangelo da	I, 283.
Sigalon	II, 289.
Signorelli, Luca	I, 105.
Simone, Fr. di Maestro	I, 143.
—, Maestro	I, 143.
Sirani, Elisabetta	I, 343.
—, Gio. Andrea	I, 342
Slingelandt, Peter van	II, 210.
Smit, Andreas	II, 238.
Snayers, Peter	II, 216.
Snyders, Franz	II, 241.
Sodoma	I, 281.
Sogliani, Gio. Antonio	I, 164.
Sohn, Carl	II, 316.
Solario, Antonio	I, 144.
Solimena	I, 357.
Solsernus	I, 25.
Spada, Lionello	I, 344.
Spadaro, Micco	I, 356.
Spagna, Giovanni lo	I, 136. II, 252.
Spagnoletto	I, 352. II, 268.
Spaña, Juan de	II, 252.
Spinello von Arezzo	I, 65.
Spranger, Bartholomäus	II, 157.
Squarcione, Francesco	I, 108.
Stalbemt, Adrian	II, 215.
Standaart	II, 202.
Stanfield, C.	II, 303.
Stanzioni, Massimo	I, 354.
Steen, Jan	II, 197.
Steenwyck, H. van	II, 239.
Stefano (Schüler Giotto's)	I, 52.
Steinbrück, Eduard	II, 317.
Stella, Jacques	II, 276.
Stephan, Meister, von Köln	II, 36.
Steuben	II, 288.
Stevens, Palamedes	II, 201.
Stothard, Thomas	II, 299.
Strozzi, Bernardo	I, 354.
Strudel, Peter von	II, 186.
Stuerbout, Dierick	II, 72.
Suardi, Bartolommeo	I, 115.
Subias, Fr. Bayeu y	II, 269.
Subleyras, Pierre	II, 279.
Sueur, Eustache le	II, 276.
Sustermanns, Justus	II, 185.
Sutermann, Lambert	II, 155.
Swanevelt, Hermann	II, 224.
T.	
Tafi, Andrea	I, 25.
Talpino	I, 347.
Tassi, A.	II, 223.
Teniers, David, d. ä.	II, 190.
—, David, d. j.	II, 191.

Band u. Seite.

Terburg, Gerhard . . . II, 202.
Theodorich von Prag . II, 30.
Thornhill, James . . . II, 294.
Thulden, Theodor van . II, 173.
Tiarini, Alessandro . . I, 344.
Tibaldi, Pellegrino . . I, 277.
Tiepolo, Gio. Batista . I, 358.
Tilborg, G. van . . . II, 197.
Tintoretto, Domenico . I, 320.
—, Jacopo . . . . . I, 318.
Tischbein, Joh. Heinrich II, 305.
—, Joh. H. Wilhelm . II, 311.
Tisio, Benvenuto . . . I, 277.
Titi, Santi . . . . . . I, 326.
Tivoli, Rosa di . . . II, 230.
Tiziano, Girolamo . . I, 313.
—, Vecellio . . . . I, 306.
Tobar, Alonso de . . . II, 269.
Torbido il moro, Fr. . I, 304.
Torregiani, Bartolommeo I, 356.
Torriti, Jacobus . . . I, 32.
Treviso, Girolamo da . I, 111.
Tristan, Luis . . . . . II, 266.
Troy, François de . . II, 278.
Tura, Cosimo . . . . . I, 112.
Turchi, Alessandro . . I, 358.
Turner, J. M. W. . . . II, 303.
Turonus . . . . I, 85.

U.

Ubertini, Francesco . . I, 137.
Uccello, Paolo . . . . I, 88.
Uden, Lucas van . . . II, 216.
Udine, Giovanni da I, 279, 304. (232.)
—, Martino da . . . I, 123.
Uggione, Marco d' . . I, 167.

V.

Vaga, Perin del I, 272. (232, 234.)
Valdez, Juan de . . . II. 265.
Valentin, Mos. . I, 352. II, 276.
Vanloo, Ch. Amadée . . II, 279.
—, Ch. André . . . II, 279.
—, Jean Bapt. . . . II, 279.
—, L. Michel . . . II, 279.
Vanni, Francesco . . . I, 327.
Vanucchi, Andrea . . . I, 189.
Vanucci, Pietro . . . . I, 131.
Vargas, Luis de . . . II, 254.
Varotari, Alessandro . . I, 358.
Vasari, Giorgio . . . . I, 326.
Vasquez, Alonso . . . II, 258.
Vecellio, Francesco . . I, 313.
—, Orazio . . . . I, 313.
—, Tiziano . . . . I, 306.
Veen, Martin van . . . II, 151.

Band u. Seite.

Veen, Octavius van . . II, 157.
Veit, Philipp . . . II, 313, 315.
Velasco, Ant. Palomino y II, 269.
Velasquez de Silva, Diego II, 259.
Velde, Adrian van de . II, 229.
Veneziano, Agostino . . I, 280.
—, Antonio . . . . I, 65.
—, Bonifazio . . . I, 313.
—, Domenico . . . I, 104
—, Lorenzo . . . . I, 83.
Venius, Otto . . . . . II, 157.
Venusti, Marcello . . . I, 185.
Verkolje, Nicolas . . . II, 210.
Vernet, Carle . . . . . II, 287.
—, Horace . . . . II, 287.
—, Joseph . . . . II, 281.
Verocchio, Andrea . . I, 105.
Veronese, Paolo . . . I, 321.
Verrio, Antonio . . . II, 293.
Verschuring, A. . . . . II, 202.
Vien, Jos. Marie . . . II, 283.
Vigri, B. Caterina . . . I, 81.
Villacis, Nicolas de . . II, 261.
Villadomat, Antonio . . II, 269.
Villegas Marmolejo, P. d. II, 255.
Vinci, Gaudenzio . . . I, 169.
—, Leonardo I, 149. (II, 272.)
Vinckebooms, David II, 190. 215.
Vitale dalle madonne I, 80.
Vite, Timoteo della I, 275. (241).
Vitringa, W. . . . . . . II, 239.
Vivarini, Antonio . . . I, 81.
—, Bartolommeo . . I, 117.
—, Luigi . . . . . . I, 117.
Vlieger, Simon de . . II, 238.
Vliet, Joris van . . . II, 182.
Vois, Ary de . . . . II, 186.
Volterra, Daniele da . I, 185.
—, Francesco da . . I, 66.
Volterrano giov. . . . I, 319.
Vos, Cornelius de . . . II, 172.
—, Martin de . . . . II, 157.
Vouet, Simon . I, 352. II, 173.
Vriendt, Franz de . . . II, 155.
Vries, J. R. de . . . . II, 236.

W.

Wach, Wilhelm . . . . II, 317.
Wächter, Eberhard von II, 310.
Walch, Jacob . . . . II, 83.
Wappers . . . . II, 246.
Wateau, Antoine . . . II, 280.
Watelet . . . . II, 290.
Waterloo, Anton . . . II, 233.
Weenix, Johann . . . II, 241.
—, Joh. Baptist . . II, 227.

Digitized by Google

	Band u. Seite.
Weitsch, Friedr. Georg	II, 312.
—, Joh. Fr. Pascha	II, 308.
Werff, Adrian van der	II, 186, 211.
—, Peter van der	II, 186.
Werinher von Tegernsee	II, 18.
Werner, Joseph	II, 186.
West, Benjamin	II, 298.
Westall, Richard	II, 299.
Weyde, Rogier van der	II, 73.
Wieling, Nicolaus	II, 172.
Wilhelm, Meister, von Köln	II, 30.
Wilkie, David	II, 301.
Willarts, Adam	II, 237.
Willeborts, Thomas	II, 172.
Winckelmann, Johann	II, 305.
Witte, Caspar de	II, 226.
—, Emmanuel de	II, 240.
—, Peter de	II, 226.
—, Peter de (Candide)	II, 157.
Wohlgemuth, Michael	II, 82.
Wouverman, Peter	II, 229.
—, Philipp	II, 202. 228.
Wright, Michael	II, 293.
Wurmser, Nicolaus	II, 30.
Wynants, Johann	II, 227.

Z.

	Band u. Seite.
Zaftleven (Zachtleven), H.	II, 226.
Zagel, Martin	II, 83.
Zampieri, Domenico	I, 337.
Zeitbloom, Barth.	II, 139.
Zelotti, Batista	I, 323.
Zevio, Stefano da	I, 85.
Zingaro	I, 144.
Zoppo, Marco	I, 111.
—, Rocco	I, 137.
Zorg, H.	II, 197.
Zuccaro Federigo	I, 327. II, 292.
—, Taddeo	I, 327.
Zurbaran, Francisco	II, 258.

Digitized by Google

Berichtigungen.

Bd. I, S. 81. In der Ueberschrift lies: Abschn. 3. Oberitalienische Schulen.
— S. 187. - - - - Abschn. 3. statt Abschn. 2.
— S. 320, Z. 13. v. u. lies: Johann statt Jacob.
Bd. II. S. 42, Z. 7. v. o. lies: Köln statt Bonn.
— S. 48. In der Ueberschrift lies: §. 16. statt §. 15.
— S. 59. - - - - §. 17. statt §. 71.
— S. 74. - - - - A. 1. statt A. 2.
— S. 76. Ebenso.
— S. 184. Z. 6. v. u. schalte hinter ist ein: (auf der Burg zu Nürnberg befindlich.)
— S. 288. In der Ueberschrift lies: §. 92. statt §. 91.
— S. 296. - - - lies: §. 96. statt §. 95.
— S. 297. - - - lies: §. 96. statt §. 95.
— S. 298. - - - lies: §. 96. statt §. 98.
— S. 367, Sp. 1, Z. 10. v. u. lies: Martin Schön statt Friedrich Herlin.
— S. 368, Sp. 1, Z. 19. v. u. Ebenso.

Zur Berichtigung des Ortsverzeichnisses (Bd. II, S. 364, Sp. 1, Z. 6—8 v. o.) ist noch zu bemerken, dass durch die neuerlich erfolgte Versetzung des Hrn. Regierungsrathes Krüger von Aachen nach Minden, die §. 12, 6 u. 7 erwähnten Gemälde unter der Ortsbezeichnung Minden aufzuführen sind.

Digitized by Google

Gedruckt bei den Gebr. Unger.

20
7

Digitized by Google

Digitized by Google

FA3215.1.10
Handbuch der Geschichte der Malerei
Fine Arts Library AZG5845
3 2044 034 109 256

FA 3215.1.10
Kugler, Franz
Handbuch - Geschichte de Male

DATE	ISSUED TO
02 08 2	901 6819
	HON GORDO
02 17 3	09
02 15	

FA 3215.1.10

Digitized by Google

Digitized by Google